Cavalo Louco

Revista de Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 14 • Nº19 • Julho 2019

ESPETÁCULOS DA TRIBO EM REPERTÓRIO

Caliban - A Tempestade de Augusto Boal
Teatro de Rua

Meierhold -
Para salas de teatro e salas alternativas

Violeta Parra - uma Atuadora!
Para teatros e salas alternativas

TRIBO DE ATUADORES

ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Performance Onde? Ação nº2
Para espaços ao ar livre ou em diálogo com espaços de memória

Maiores Informações
farias.tania@gmail.com
55 51 999994570

Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil

Fones
51 99999.4570
51 3028.1358
51 3286.5720

oinoisaquitraveiz.com.br
terreira.oinois@gmail.com
@oinoisaquitraveiz2
@oinoisaquitraveiz
@oinois

Desmontagem -
Evocando os Mortos Poéticas da Experiência
Para teatros ou salas alternativas

FOTOS:
CALIBAN - JORGE ETECHEBER
MEIERHOLD - PEDRO ISAIAS LUCAS E EUGÊNIO BARBOZA
AÇÃO Nº2 - PEDRO ISAIAS LUCAS
DESMONTAGEM - MARGARETH LEITE

EXPEDIENTE

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Chapas e Impressão
Versátil Artes Gráficas

Tiragem
1.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Marta Haas, Guilherme Conrado Pereira Rispolli, De Pernas Pro Ar, Paulo Flores, Valmir Santos, Renata Adriana de Souza, Rossana Della Costa, Ronaldo Adriano, Altair Martins e Ubiratan Carlos Gomes.

Foto CAPA
Eugênio Barboza

Fotos
As fotos das páginas 03, 04 e 32 são de Claudio Etges. A foto da página 05 é de Isabela Lacerda e a da página 07 de Rafael Nino. As fotos das páginas 08, 19, 20 (abaixo), 30 e 46 (abaixo) são de Pedro Isaias Lucas. A foto da página 9 é de de Raymond Voinquel e da página 11 é de Gal Oppido. As fotos das páginas 10 e 12 são de Xico Lima e a da página 13 de Bloch Editores. A foto da página 15 é de Tayhú Wieser, a da página 16 é de Luciano Wieser, da página 17 é de Cisco Vasques e a da página 18 é de Raquel Duringon. As fotos das páginas 06 e 20 (acima) são de Bruno Romalto. A foto da página 21 é do Arquivo da Tribo. As fotos das páginas 23 e 24 são de Matheus José Maria e as das páginas 26 e 27 são de Renan Abreu. As fotos das páginas 28 e 29 são de Emídio Luisi. As fotos da página 34 e 37 foram retiradas do site www.graphicarts.princeton.edu. A foto da página 36 é de Le Boeuf (2009). A foto da página 39 é de Isadora Duncan. A foto da página 40 é de Andy Purves. A foto da página 41 é de Vanessa Bispo, as da página 42 é de Bruna Obadowski (esquerda) e Arquivo do TEAF (direita). A foto da página 43 é de Junio Garcia. As fotos das páginas 45 e 46 (acima) são de Eugênio Barboza. A foto da página 47 é de Tânia Farias e a da página 48 é arquivo pessoal de Cacá Sena.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco ©
é uma publicação independente.
Julho de 2019.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3028.1358 - 99999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br
www.issuu.com/terreira.oinois/docs

EDITORIAL

Leitoras e leitores da Cavalo Louco vocês têm na mão a edição número dezenove da nossa Revista de Teatro. Desde 2006 publicamos essa Revista afirmando a nossa paixão pelo teatro e acreditando no pensamento crítico como motor de transformação. Nestes tempos difíceis que estamos vivendo acreditamos que essa publicação é uma pequena vitória contra a intolerância e a mediocridade. Nosso país sucumbiu a uma grande farsa jurídica que abriu as portas para o aumento da nossa pobreza e a sombra do fascismo, para um governo de militares e milicianos que atacam os direitos trabalhistas e às liberdades democráticas e estimula a homofobia, o racismo e machismo. Para o qual arte e cultura são consideradas inimigas. Neste momento de medo, apatia e desesperança, o Ói Nóis Aqui Traveiz enfrenta esta trágica situação com coragem e perseverança. Acreditamos na imaginação criadora como instrumento potente para enfrentar este futuro obscuro. Nos últimos meses encenamos "Meierhold", criação coletiva a partir do texto de Eduardo Pavlovski, e preparamos a performance cênico musical "Violeta Parra Uma Atuadora". O lançamento da Cavalo Louco se realiza no momento tão especial que é o I Laboratório Aberto com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, uma imersão poética no nosso trabalho.

Neste número trazemos na seção Especial uma homenagem ao grande mestre do teatro brasileiro Antunes Filho no artigo **A Solidão Povoada de Antunes Filho** do nosso mais assíduo colaborador Valmir Santos, jornalista e pesquisador teatral. Na seção Magos do Teatro Contemporâneo **Quem é Gordon Craig?** traz um pouco da história e da poética desse grande encenador inglês na palavra da pesquisadora Rossana Della Costa, e na seção Crítica **Meierhold: uma celebração contra o agora** no comentário do escritor Altair Martins. Como sempre a Cavalo Louco traz a história do teatro brasileiro contemporâneo nos artigos **O mundo maquinoso do Grupo De Pernas Pro Ar e (Re)existências e teimosias: um pouco da trajetória do Teatro Experimental de Alta Floresta.** O texto **ArtAUd-ruBens A Corporificação de/por homem(ns)-teatro** de Guilherme Conrado Pereira Rispolli faz um mergulho na magistral vivência de Artaud pelo ator Rubens Corrêa em uma das mais importantes encenações do Teatro Ipanema. A atuação estético-política do nosso coletivo está presente em **O Ói Nóis Aqui Traveiz e o fazer teatral como ato político na sociedade de classes** da educadora Renata Adriana de Souza. Marta Haas e Paulo Flores, atuadores da Tribo, escrevem **A imaginação criadora como resistência ao pensamento único: sobre criar coletivamente no Ói Nóis Aqui Traveiz e Terreira da Tribo 35 anos – compartilhando aprendizagem e imaginando mundos (Im)Possíveis,** retratando a nossa proposta libertária e a história do nosso espaço, que neste momento passa por uma grande dificuldade para a sua manutenção. Na última página, nas palavras do bonequeiro Ubiratan Carlos Gomes, a nossa homenagem a essas duas grandes mulheres do teatro gaúcho que nos deixaram recentemente Graziela e Tânia de Castro Saraiva.

Apesar de tudo continuamos. Enfrentando as ruínas do nosso país com a crença da importância da arte como processo libertador. E, como Meierhold, acreditando no fervor revolucionário do nosso teatro. Quando perguntaram a Violeta Parra o que ela tinha para dizer aos novos artistas ela respondeu:

> "Escreva como você gosta, use os ritmos que aparecerem, tente diferentes instrumentos, sente-se ao piano, destrua o que é linear, grite ao invés de cantar, arrase na guitarra e toque a buzina. Odeie matemática e ame redemoinhos. Criação é um pássaro sem um plano de vôo, que nunca irá voar em uma linha reta."

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

SUMÁRIO

03 **A imaginação criadora como resistência ao pensamento único: sobre criar coletivamente no Ói Nóis Aqui Traveis**
Marta Haas

09 **ArtAUd-ruBeNS A Corporificação de/por homem(ns)-teatro**
Guilherme Conrado Pereira Rispolli

15 **O mundo maquinoso do Grupo De Pernas Pro Ar**
Grupo De Pernas Pro Ar

19 **Terreira da Tribo 35 anos compartilhando aprendizagem e imaginando mundos (Im)Possíveis**
Paulo Flores

22 **A solidão povoada de Antunes Filho**
Valmir Santos

30 **O Ói Nóis Aqui Traveiz e o fazer teatral como ato político na sociedade de classes**
Renata Adriana de Souza

34 **Quem é Edward Gordon Craig?**
Rossana Della Costa

41 **[Re]existências e teimosias: um pouco da trajetória do Teatro Experimental de Alta Floresta**
Ronaldo Adriano

44 **Meierhold: uma celebração contra o agora**
CRÍTICA Altair Martins

48 **Homenagem a Graziela e Tânia de Castro Saraiva**
Tânia e Graziela

A imaginação criadora como resistência ao pensamento único: sobre criar coletivamente no Ói Nóis Aqui Traveiz

Marta Haas*

Nesse desespero eu penso e não posso deixar de pensar que o que mais me anima, o que mais gosto, o que mais me dá esperança neste mundo é esse olhar desses meninos no Congresso. Esses olhares que falando para trás me davam esperança e segurança de que meu teatro ia continuar na luta da imaginação criadora como arma da revolução e do mesmo modo que Lênin e Trotsky mudaram o imaginário social para provocar a realidade da revolução, eles e só eles iam continuar com a leitura de minhas obras e o fervor revolucionário de meu teatro.
(PAVLOVSKY, 2008, p. 113-114).

Inicio este texto com a fala do personagem Meierhold na obra *Variaciones Meyerhold* de Eduardo Pavlovski, pois ele reflete a esperança que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz deposita no teatro como forma de transformação do imaginário social. Reafirmar a potência do teatro em provocar a realidade, por meio do emblemático personagem Meierhold, foi a forma encontrada pelo grupo para falar sobre o momento sufocante em que vivemos. Momento em que pensar criticamente e criar com liberdade é quase um ato subversivo. Pretendo, então, discutir a prática de criação coletiva no Ói Nóis como um espaço de experimentação e resistência ao pensamento único, que se torna laboratório para a criação de novos imaginários sociais.

Para o grupo, criar coletivamente é uma atitude ética, de compromisso com um teatro que seja necessário no tempo e no lugar em que vivemos. A prática da criação coletiva, muito viva nos anos de 1960 e 1970, tinha o comunitário como compromisso ideológico e a revolução como uma de suas principais causas. Mesmo depois de tantas mudanças políticas, sociais e artísticas, podemos afirmar que a criação coletiva mantém um compromisso com o comunitário e a transformação social, porém ligada a uma nova forma de poetização da política. O trabalho em grupo, como uma comunidade duradora, abre caminho para a experimentação das linguagens cênicas, reivindicando o lugar do coletivo como espaço de criação e reconstruindo a memória e a história a partir de estruturas mais abertas, fragmentadas, polissêmicas e liminares.

O Ói Nóis trabalha, além disso, com a ideia de autogestão, na qual não existe a figura de um diretor ou dramaturgo específico. Ao afirmar sua opção, costuma frisar

Aos que virão depois de nós – Kassandra In Process (2013)

que direção coletiva não significa que não haja direção, mas que ela é exercida por diversas pessoas, pois todos os atuadores são instigados a exercer a função do olhar de fora e de organizar o material criativo. Para sintetizar essa ideia, utiliza-se a noção de ator-encenador. Ao mesmo tempo, trabalha-se tanto com uma dramaturgia construída coletivamente durante o processo, como com um texto teatral que já existe previamente e que é retrabalhado no processo.

A Tribo de Atuadores, desde sua origem, é um grupo sempre aberto a novos participantes. Em cada nova montagem, fazem parte do processo de criação pessoas com experiências muito diversas. A diversidade de experiências deve-se, em primeiro lugar, ao fato de que sempre existem pessoas que participam pela primeira vez de um processo de criação no grupo. Em geral, essas pessoas são oriundas das diversas oficinas ministradas em sua sede ou em bairros periféricos da região metropolitana de Porto Alegre. A diversidade de experiências também está num plano geracional, pois sempre há pessoas muito jovens compartilhando o processo.

O fluxo de entrada e saída dos integrantes faz parte da dinâmica do grupo devido a diversos fatores, inclusive de divergência com relação ao modo e proposta de trabalho. Um dos principais fatores que levam à saída de integrantes, no entanto, é o fator econômico. Trabalhar no coletivo exige uma dedicação muito grande, de tempo e empenho, independente do retorno financeiro. Para manter-se coerente com suas ideias, o Ói Nóis abriu mão de um elenco permanente e fixo. Esse grande fluxo de entrada e saída de pessoas poderia implicar em uma perda de memória e identidade, porém uma das formas encontradas para não se perder a experiência e acumular conhecimento e aprendizado é personificada na ideia do "atuador".

O termo "atuador" foi cunhado pelo Teatro Oficina na década de 1970, momento em que o grupo paulista leva ao limite a concepção de que o fenômeno teatral nasce e se concentra na coautoria entre ator e público, apropriando-se da ideia de que "não atuamos, nós somos" (SILVA, 2002, p. 125). A proposta era levar às últimas consequências a fusão entre arte e vida, rompendo barreiras entre palco e plateia,

> engendrando-se um conjunto de atuadores que, num jogo criativo, despido de máscara, promoveriam a comunicação e a liberdade coletiva. A coparticipação, que sempre fora entendida no teatro como um fator de apoio, passaria a ser real coautoria em ação, ou seja, atuação. O atuador seria o instigador de novos comportamentos individuais e sociais... A vida renovada pela arte (SILVA, 2002, p. 125).

Esses ideais ganharam sua mais sensível expressão em *Gracias, Señor*, espetáculo crucial para a trajetória do Oficina. O título *Gracias, Señor* remete a uma expressão de comportamento subserviente do latino-americano subdesenvolvido diante do poder imperialista. Segundo seus criadores, deve ser encarado não como uma catarse libertária, mas como um código de redimensionamento de papéis sociais. Não mais teatro, mas *te-ato*; menos representação e mais ação. Vem com o intuito de sacudir o público, trazendo um trabalho que convoque os espectadores a participarem diretamente da ação. Por um lado, o espetáculo marca a ruptura do grupo com a forma de organização empresarial; por outro, questiona as relações entre atores e espectadores – entendida como uma metáfora das relações sociais de opressão. O teatro torna-se possibilidade de ação transformadora coletiva: "*Gracias, Señor* foi não só uma resposta brasileira aos desafios propostos pelo Living Theatre na equação teatro e vida, como também inaugurou, no Brasil, uma forma nova de produção teatral que vai, de diferentes modos, repercutir amplamente nos procedimentos estéticos e éticos dos grupos vindouros" (RAMOS, 2005, p. 115).

No início dos anos 1980, época de retomada das grandes manifestações sociais pós-ditadura militar, o grupo Ói Nóis Aqui Traveiz toma para si o termo atuador. Inspirado pelos relatos das experiências do Living Theatre e do Teatro Oficina, o Ói Nóis desenvolve e dá outras conotações a essa ideia. Para o coletivo, o atuador é a junção do artista com o

"Trabalhar no coletivo exige uma dedicação muito grande, de tempo e empenho, independente do retorno financeiro."

A Morte e a Donzela (1997)

Fim de Partida (1986)

ativista político, ou seja, sua atuação não se reduz à cena, mas é ampliada: é preciso adotar um posicionamento engajado socialmente e comprometer-se com a realidade que nos cerca. A partir de um posicionamento ético consigo mesmo, surge um teatro comprometido eticamente com seu público, em que o mais importante é a relação entre os seres humanos.

O projeto do Ói Nóis, portanto, não se localiza apenas na cena, mas na construção de uma nova sociedade, o que faz com que o grupo também coloque a formação do cidadão lado a lado com a formação do ator. É importante ressaltar que, desde sua origem, o grupo buscou compartilhar suas experiências e descobertas. É a vontade de ampliar seus conhecimentos pela troca com outras pessoas que dá origem à sua vertente pedagógica. A partir de 1984 – com a criação da Terreira da Tribo, o centro de criação e experimentação do grupo – são mantidas diversas oficinas oferecidas gratuitamente à comunidade. Em 2000, com uma intensa produção teatral e uma vasta experiência de trabalho pedagógico na formação de novos atores, o Ói Nóis cria a Escola de Teatro Popular, que oferece para a cidade oficinas de iniciação teatral, pesquisa de linguagem, formação e treinamento de atores, mostra de processos pedagógicos, além de seminários e ciclos de discussão sobre as artes cênicas, consolidando a ideia de uma aprendizagem solidária. A formação que essa Escola pretende proporcionar aos seus alunos não é rigorosa apenas do ponto de vista da técnica, mas, principalmente, no tocante à construção de uma ética, que se refere não apenas ao exercício da profissão de ator, mas ao seu papel social, que requer um comprometimento com a realidade que o cerca.

Esse compromisso assumido pelos atuadores do grupo está diretamente relacionado à postura pedagógica adotada, orientada por um preceito igualitário que visa o confronto das hierarquias preestabelecidas, o que aparece também nos espetáculos do grupo. Os oficinandos são constantemente incentivados a construir coletivamente cenas e personagens, o que aponta para uma concepção que difere da adotada pelo senso comum em relação à arte, que se concentra na crença na figura de um gênio individual dissociado de seu contexto histórico e social de formação. Ao contrário, por meio da troca permanente de ideias e do trabalho realizado em conjunto, processos que poderiam ser individuais, como os de construção de personagens, transformam-se numa vivência coletiva de experiências partilhadas e construção conjunta de sentidos.

Nas rodas de discussão, que acontecem no final das aulas, são frequentes as trocas de ideias sobre a importância da ética no exercício do trabalho do ator e sobre sua função social, o que conduz a uma busca constante pela construção de um teatro crítico. Tal preceito conduz a escolhas que o afastam do chamado teatro comercial, voltado para satisfazer as necessidades do mercado de entretenimento, mesmo que, para isso, muitos de seus integrantes tenham

que buscar seus meios de subsistência fora da prática do trabalho do ator. O exercício de atuação deve ser visto como um exercício de generosidade, de entrega máxima ao outro. O outro aparece, assim, como motivação primeira para a existência do ator, o que vai na direção oposta da visão do ator centrado apenas em seu desenvolvimento individual.

Formar-se ator no Ói Nóis Aqui Traveiz, portanto, implica uma relação de trabalho sobre si que extrapola o fazer teatral. Implica uma atitude ética, de reconhecer a sua responsabilidade como cidadão. No âmbito pedagógico, portanto, torna-se fundamental para o grupo formar artistas-cidadãos que, a partir de sua vivência e experiência singular, saibam reconhecer essas urgências do presente e possam reinventar em cada nova situação o que significa viver e ser artista no tempo e lugar que lhes coube. Em seu programa de divulgação da Oficina Para Formação de Atores, o Ói Nóis costuma citar Barba (1991), ao abordar as relações entre teatro e revolução. Essa citação, de certa forma, sintetiza aquilo que o grupo acredita sobre o potencial transformador do teatro. A possibilidade de transformar-se depende de uma relação sincera e ética consigo mesmo, e é pressuposto da sua relação com os outros.

> Nosso ofício é a possibilidade de mudar a nós mesmos e desse modo mudar a sociedade. Não é preciso perguntar-se: o que significa o teatro para o povo? Esta é uma pergunta demagógica e estéril. É preciso perguntar-se: o que significa o teatro para mim? A resposta, transformada em ação, sem compromissos nem precauções, será a revolução no teatro (BARBA, 1991, p. 31).

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz acredita que o teatro precisa ser um momento de encontro de pessoas, um momento de muita intensidade do qual cada indivíduo sai potencializado, transformando assim a sua própria vida e a sociedade como um todo. O Ói Nóis acredita que, por intermédio do teatro, podemos construir um ser humano solidário, consciente, aberto ao outro. Desde sua origem, o grupo dissemina ideias e práticas coletivas, de autonomia e liberdade, compartilhando a experiência de convivência e laboratório teatral. Para Rosyane Trotta,

> podemos concluir que as diversas instâncias de trabalho do grupo – ética, estética, pedagogia, técnica – são orientadas pelos mesmos princípios unificadores. O objetivo do processo criativo – e, também, do grande processo de constituir-se como grupo e como pessoa – reside na transformação. O método desenvolvido consiste em reunir as diferenças e colocá-las diante da necessidade de convergir. O conflito resultante é o que move, cria e transforma. [...] o *Ói Nóis Aqui Traveiz* se baseia em um método coletivo que se exerce para além da criação de espetáculos. Enquanto busca, na cena, o teatro que se quer fazer, o grupo constrói, no dia a dia, o teatro que quer ser. Diferentemente da obra, que tem um trajeto definido e finito, o "ser coletivo" se prolonga no tempo e no espaço como subjetividade em permanente produção. Seu projeto ético-político propõe um outro modelo de sociedade, em que a participação possa dispensar a centralização (TROTTA, 2008, p. 21).

Essa é a pedagogia do coletivo, presente nas ações artísticas e pedagógicas do Ói Nóis. Formar-se artista-cidadão implica um trabalho constante, seja externa ou internamente, na busca por transformação. A partir do encontro com o outro, da construção em grupo e comunidade, o processo contínuo de ação sobre si se revela formador de novas subjetividades. O processo de formação vai além do desenvolvimento de potencialidades individuais, ele se afirma como potência coletiva. Pensar coletivamente e agir em prol de um compromisso ético que se assume quando nos percebemos parte de um coletivo – seja o pequeno coletivo do grupo teatral ou o grande coletivo que representa a nossa sociedade – talvez seja o principal ensinamento da criação coletiva, tal como colocada em prática pela Tribo. O compromisso com o coletivo, no qual

"A partir de um posicionamento ético consigo mesmo, surge um teatro comprometido eticamente com seu público, em que o mais importante é a relação entre os seres humanos."

Caliban – A Tempestade de Augusto Boal (2017)

A Saga de Canudos (2000)

existe uma diversidade de experiências e saberes, estimula o pensamento crítico e resiste ao pensamento único e homogêneo.

A noção de pensamento único que trago aqui remonta a discussão iniciada por Ignacio Ramonet, com a publicação do texto intitulado *La pensée unique*, no jornal *Le monde Diplomatique*, em 1995. Ramonet descreve o pensamento único como uma espécie de prisão, que suprime a liberdade de pensamento.

> Nas democracias atuais, cada vez mais cidadãos livres se sentem aprisionados, presos por um tipo de doutrina envolvente que, insensivelmente paralisa todos os espíritos rebeldes, inibindo-os, perturbando-os, paralisando-os e acabando por suprimi-los. Depois da queda do muro de Berlim, a derrocada dos regimes comunistas e a desmoralização do socialismo, a arrogância, a soberba e a insolência deste novo Evangelho atingiu um tal nível que pode-se, sem exagero, qualificar este furor ideológico de moderno dogmatismo. O que é o pensamento único? Tradução em termos ideológicos com pretensão universal das vantagens de um conjunto de forças econômicas, estas, em particular, do capital internacional (RAMONET, 1995, p. 2).

"Ao ser perguntado sobre a função do teatro, Müller retoma a expressão "teatro como laboratório para a fantasia social", utilizada pelo filósofo Wolfgang Heise."

O pensamento único, portanto, é uma visão social, uma ideologia, que se pretende exclusiva, natural, inquestionável. Para aqueles que sustentam o pensamento único, esse não é apenas um modo de ver a realidade, mas o único modo sensato de vê-la. Seu modelo seria amparado por um saber privilegiado e superior, por isso desqualifica todos os outros saberes. Embora esse pensamento com pretensão universal seja mais visível nos meios de comunicação de massa e suas consequências se expressem principalmente no campo econômico e social, não se restringe a esses campos. O discurso do pensamento único, com sua pretensa superioridade, leva a aceitar determinados valores sem questioná-los, sem tensioná-los diante de valores e posições alternativas. O pensamento único, portanto, condena todo pensamento crítico e divergente.

Delineada a noção de pensamento único, fica evidente que a prática de criação coletiva no grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, bem como seus pressupostos, contrapõe-se diretamente a ele. Ao invés de postular saberes privilegiados, o grupo aposta na diversidade de perspectivas. Ao invés de tratar determinados valores como naturais, questiona-se os mecanismos que perpetuam e naturalizam esses valores. Ao invés de significados pré-fixados, a criação constante de novos sentidos. Pensar e agir num coletivo criativo e crítico pressupõe resistir ao pensamento único. Pressupõe justamente a divergência, a multiplicidade, a pluralidade, a heterogeneidade. Nesse coletivo, portanto, a diferença não só é bem-vinda, ela é condição para o próprio fazer coletivo.

Diversas vezes, durante o trabalho que realizo como oficineira do Ói Nóis, me deparei com variantes da seguinte afirmação: "se assistir a um espetáculo de teatro pode te mover, pode ser um momento de mobilização para pensar e refletir sobre várias questões, fazer teatro, vivenciar o ato teatral pode ser um elemento muito mais transformador". Para dar conta dessa ideia, de que o teatro pode ser mobilizador e transformador, pode gerar novos saberes e novos processos de subjetivação, a Tribo de Atuadores se aproximou de uma expressão problematizada por Heiner Müller. Ao ser perguntado sobre a função do teatro, Müller retoma a expressão "teatro como laboratório para a fantasia social" (apud KOUDELA, 2003, p. 107), utilizada pelo filósofo Wolfgang Heise. O dramaturgo alemão lembra que na sociedade industrial moderna há uma tendência para reprimir a fantasia, instrumentalizá-la, sufocá-la. E afirma "eu acredito, tão modesto quanto isso possa soar, que a principal função política da arte é mobilizar a fantasia" (apud KOUDELA, 2003, p. 107).

Müller retoma Bertolt Brecht, que formulava esse anseio da seguinte maneira: "dar ao espectador, no teatro, a possibilidade de criar imagens opostas ou acontecimentos opostos" (apud KOUDELA, 2003, p. 107). Isso significa, por exemplo, que se um espectador ouve um diálogo, esse deve acontecer de tal forma que o espectador possa imaginar um outro diálogo que teria sido possível ou desejável. Entrar no laboratório da fantasia ou imaginação social significa colocar-se nesse terreno movediço, no qual não há certezas, no qual nossas percepções habituais são questionadas, em que exploramos nós mesmos, o outro e o mundo que nos circunda como algo a ser experimentado, como um conjunto de possibilidades alternativas. O teatro pode proporcionar a uma comunidade uma oportunidade de encontro com o outro e de reflexão.

Essa reflexão, no entanto, não funciona simplesmente como um espelho que devolve uma imagem estática, ela funciona como uma ferramenta que, pelo poder da imaginação, dá forma às percepções e anseios dessa comunidade. É um espaço no qual é possível projetar ou modelar imagens alternativas para iniciar um trabalho de transformação da realidade, rechaçando ou reafirmando aquilo que se projeta. Transformar a realidade no terreno da ficção é a possibilidade de desafiar, transgredir, subverter e resistir ao estado de coisas atual, tornando visíveis suas fissuras. O teatro como laboratório para a imaginação social permite desestabilizar, tensionar, interrogar criticamente. O teatro como laboratório para a fantasia social busca afirmar a diferença e resistir à cultura e ao pensamento hegemônicos, gerando novos saberes, construindo novas imagens e novos relatos sobre si, sobre os outros e sobre a comunidade em que se vive.

O olhar dos jovens que ouvem o personagem Meierhold no Congresso – e têm a coragem de virar a cabeça para lhe ver falar sobre a imaginação criadora e o fervor revolucionário do teatro – é o gesto de ousadia que nos anima e dá esperança. O Ói Nóis Aqui Traveiz, com sua proposta estética, ética, política e pedagógica de criação coletiva, aposta na juventude que ousa divergir do pensamento único e hegemônico, que ousa criar. Embora o momento seja asfixiante, a imaginação e o teatro continuam inventando novos mundos.

***Marta Haas** é atuadora do Ói Nóis Aqui Traveiz e doutoranda no PPGEDU da UFRGS.

BIBLIOGRAFIA

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes.** São Paulo: Ed. Hucitec, 1991

KOUDELA, Ingrid D. (org). **Heiner Müller:** o espanto no teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PAVLOVSKY, Eduardo. Variações Meyerhold (primeira versão). In: CLEINMAN, Beth (Org.). **O teatro de Eduardo Pavlovsky.** Rio de Janeiro: O Solar das Metamorfoses, 2008, p. 105-113.

RAMONET, Ignacio. (1995). **La pensée unique**. Tradução de *Jaerson Lucas Bezerra, maio/2011* Disponível em <http://estrolabio.blogs.sapo.pt/1443984.html>

RAMOS, Luiz Fernando. Trajetórias alternativas do teatro nos anos 70: coincidências, sincronias e parentescos. In: **Anos 70:** trajetórias. São Paulo: Iluminuras, p. 111-118, 2005.

SILVA, Armando Sérgio da. **J. Guinsburg:** diálogos sobre teatro. São Paulo: Edusp, 2002.

TROTTA, Rosyane**.** O Coletivo para além do Living Theatre. **Cavalo Louco Revista de Teatro.** Porto Alegre, n. 4, p. 16-21, 2008.

Medeia Vozes (2013)

ArtAUd-ruBeNS
A Corporificação de/por homem(ns)-teatro

Guilherme Conrado Pereira Riapolli*

Antonin Artaud (1931)

De poeta maldito a homem-teatro, Antonin Artaud é (re)conhecido em variados níveis pela/de sua multifacetada personalidade. Ao desdobrar-se e, desta forma, apresentar-se para a humanidade, o ator fora um intelectual que soube devanear sobre os diversos aspectos desta (in)existência. Ainda hoje o(s) nome(s) do artista francês inquieta o ser humano, de modo que são inúmeros os curiosos da vida-obra artaudiana alastrados mundo afora, pertencentes a diversos campos do saber (artístico, psicológico, médico, social, popular, etc.).

Um re-voltado, no sentido mais amplo da palavra, o encenador chegou a dar voltas em torno do próprio eixo, sempre na intenção de questionar sua relação com o mundo e os pontos que envolvem a(s) (não)presença(s) dentro dele. Ao procurar seu "eu" perdido em vésperas do nascimento, o pensador foi alvo de inúmeras crises de identidade durante a sua (não-)vida: Antonin Artaud, Antonin Nalpas, Abelardo, o Mômo, Nanaqui; por fim, algumas vezes, afirmou ser a reencarnação de São Patrício ou mesmo Jesus Cristo. Aquilo que poderia ser apenas um redemoinho causado por esta re-volta, seria, na verdade, um tornado de nível F5, já que revolucionaria para sempre a maneira do ocidente se ver, sobretudo, naquilo que tange a arte teatral.

O fato é que, através desta procura frenética de si, Artaud será diagnosticado com esquizofrenia e permanecerá internado durante nove (longos) anos. Nesse caso, então, o louco se transfigurará em sujeito-pensamento. Pensamento esse que se perdeu e que é a própria existência. Para Vera Lúcia Felício (1996), o pensamento artaudiano é corpo/sujeito-teatro; logo, é a vida. Trata-se, então, nesse contexto referente a Antonin Artaud de (re)encontrar-se – recuperar a lucidez perdida – mediante os mergulhos particulares em seus devaneios artísticos-vitais, pois a loucura é, com efeito, a consciência sobre a perda de si. Em suma, é este o paradoxo (o *duplo*) da não-vida artaudiana.

Porque o louco é
também
Um homem
Que a sociedade não quer ouvir
Não
Quer
Ouvir
Não quer
Ou
Vir
E que ela quer impedir
Que enuncie
Verdades insuportáveis.
(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 18)

Flyer da peça Artaud!

A complexidade que permeia a vida-obra do poeta marselhense já ganhou muitos corpos pelo mundo, principalmente, no universo das artes cênicas. No Brasil, uma montagem em especial marcou a memória de muitos espectadores, de modo a compor o repertório das pérolas deixadas por um dos maiores nomes do teatro brasileiro: Rubens Corrêa. O espetáculo *Artaud!*, de 1986, feito pelo Teatro Ipanema, com direção de Ivan de Albuquerque e atuação solo de Rubens, apresentado no porão desse teatro, teve repercussão a nível nacional. Este fato se dá justamente tendo em vista a genialidade do trabalho artístico do ator advindo de terras pantaneiras que conseguiu mais que compreender; ele foi capaz, principalmente, de corporificar os pensamentos teatrais-vitais d'o Mômo.

O corpo Rubens-Artaud se funde(m) na obra do Ipanema, cujo titulo leva o nome do teatrólogo francês, acrescentado por um ponto de exclamação no final, a sugerir – dentre outras tantas leituras possíveis – um grito que clama e/ou chama pelo teórico: *Artaud!*. Através deste grito abafado, Rubens Corrêa preenche(-se) com o corpo-voz-espírito do arquétipo artaudiano, a fim de delirarem juntos, convidando-nos a embarcar em seus devaneios na experiência de (re)viver este mito (re)conhecido por Antonin Artaud.

Portanto Rubens, que está completamente influenciado pelos pensamentos atorais-vitais artaudianos, (re)visita em seu processo criativo o estado mais profundo e íntimo de si, queimando-se na vida – conforme relatos verificados em seu diário de criação[1] – e, acima de tudo, em cena. Desdobra-se em múltiplos "eu's", rasga-se, despedaça-se a la Van Gogh, inteiramente diante de si mesmo e do outro, e, assim, (re)conhece-se, conjuntamente ao público, como seres pertencentes à mesma espécie, espelhos – abdicação (ou mesmo exposição) de órgãos, visceras e nervos. Revertendo a lógica do homem em sociedade, Rubens busca refúgio na própria loucura (do mundo) e/ou dentro da lucidez (de si) – uma decisão cruel. É o estado de intensificação do ser/ator/loucura neste seu percurso para (se) encontrar (com) o arquétipo artaudiano. Nas palavras do mestre, "o estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao

Rubens Corrêa

Rubens Corrêa em *Artaud* (1988)

estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade" (ARTAUD, 2006, p. 20).

O teatro é
uma atividade
através da
qual só
resta ao
Ator
mergulhar
na
morte e
Vi ver.
(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 9)

O que se testemunha: o (não só) registro da mesa cirúrgica

De início, no video-ensaio do Ipanema, dirigido pelo cineasta Gilberto Gouma, ouve-se uma narração em *off* no idioma oficial do autor do *Teatro da Crueldade*, que nos contextualiza acerca das origens do pensador, localizando-nos na relação com o espaço geográfico e apresentando-nos uma primeira ideia do teatro no qual acreditava. A voz rouca interpelada por pequenos chiados, típicos de gravações mais antigas, remete-nos à transmissão radiofônica de *Pour Enfinir Avec le Jugement de Dieu (Para Acabar com o Julgamento de Deus)*, escrita e realizada pelo próprio Artaud,[2] com vozes adicionais de Roger Blin, Maria Casarès e Paule Thévenin.Entretanto, não é somente para termos acesso a um inicial panorama dos pensamentos artísticos-vitais artaudianos

[1] Em uma coletânea sobre quatro olhares que se direcionam para a vida-obra de Artaud, organizado por Marco Lucchesi (1989), encontra-se o caderno de anotações de Rubens.

[2] A obra trata, em suma, de um acerto de contas entre o poeta e Deus.

que a voz se faz presente. Mais que isso, ela é um ritual que nos desperta a lembrança de que o autor está vivo, uma vez que ele é parte intrínseca da história do teatro mundial e, consequentemente, as teorias por ele postuladas mantém-se vivas. Trata-se do rito de (re)apresentação do mito, tal qual nos convida à reflexão Beatriz de Araújo Britto (2001), atriz do grupo Ói Nois Aqui Traveiz.

Uma câmera em primeira pessoa irá abrir a porta que, por sua vez, nos levará ao contato direto com o cartaz que traz a expressão artaudiana a respeito d'*os inumeráveis estados do ser*. Nise da Silveira, importante médica que modificou os caminhos da psiquiatria no mundo, supõe que o ensaísta a partir dela

> Se referia a certos acontecimentos terríveis que podem ocorrer na profundeza da psique, avassalando o ser por inteiro. Descarrilhamentos da direção lógica do pensar; desmembramentos e metamorfoses do corpo; perda dos limites da própria personalidade; estreitamentos angustiantes ou ampliações espantosas do espaço; caos, vazio; e muitas mais condições subjetivamente vividas [no campo do inconsciente] (SILVEIRA, in LUCCHESI, 1989, p. 9).

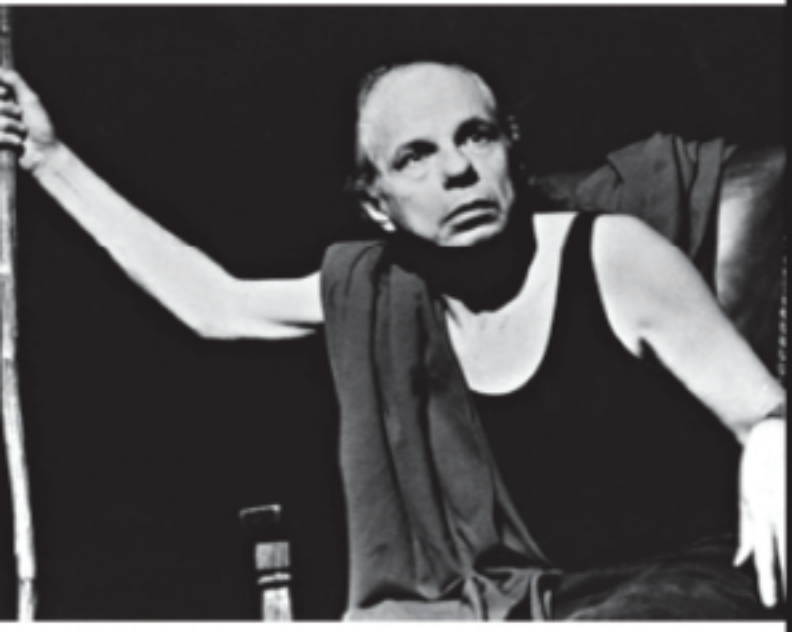
Ela ainda nos conta que não existem palavras nítidas que permitam a clareza desta expressão, portanto utiliza-se de tais metáforas, no sentido de compreender estes variados estados (cada vez mais perigosos) próprios da natureza humana pregados por Artaud como "estados múltiplos de desmembramento do ser" (*ibidem*, p. 10). À luz dessa epifania, o espectador tem dimensão do que está por vir, uma vez que Rubens é esse ator que se desmembra/enlouquece diante/junto do/com o espectador. Desse corpo-a-corpo, causado pelo processo esquizofrênico, que se testemunhará, o intérprete se encontra em um violento processo de dissecação: Rubens-Artaud.

A mesma câmera irá continuar sua peregrinação até o porão do Ipanema, a fim de (re)vivermos (com) Artaud. Momentos depois, sentado na arquibancada está o ator Rubens Corrêa. Como se ocupasse o lugar de público, ele anuncia de maneira brechtiana: "Eu assisto Antonin Artaud". A partir de então, Rubens é *Artaud!*.

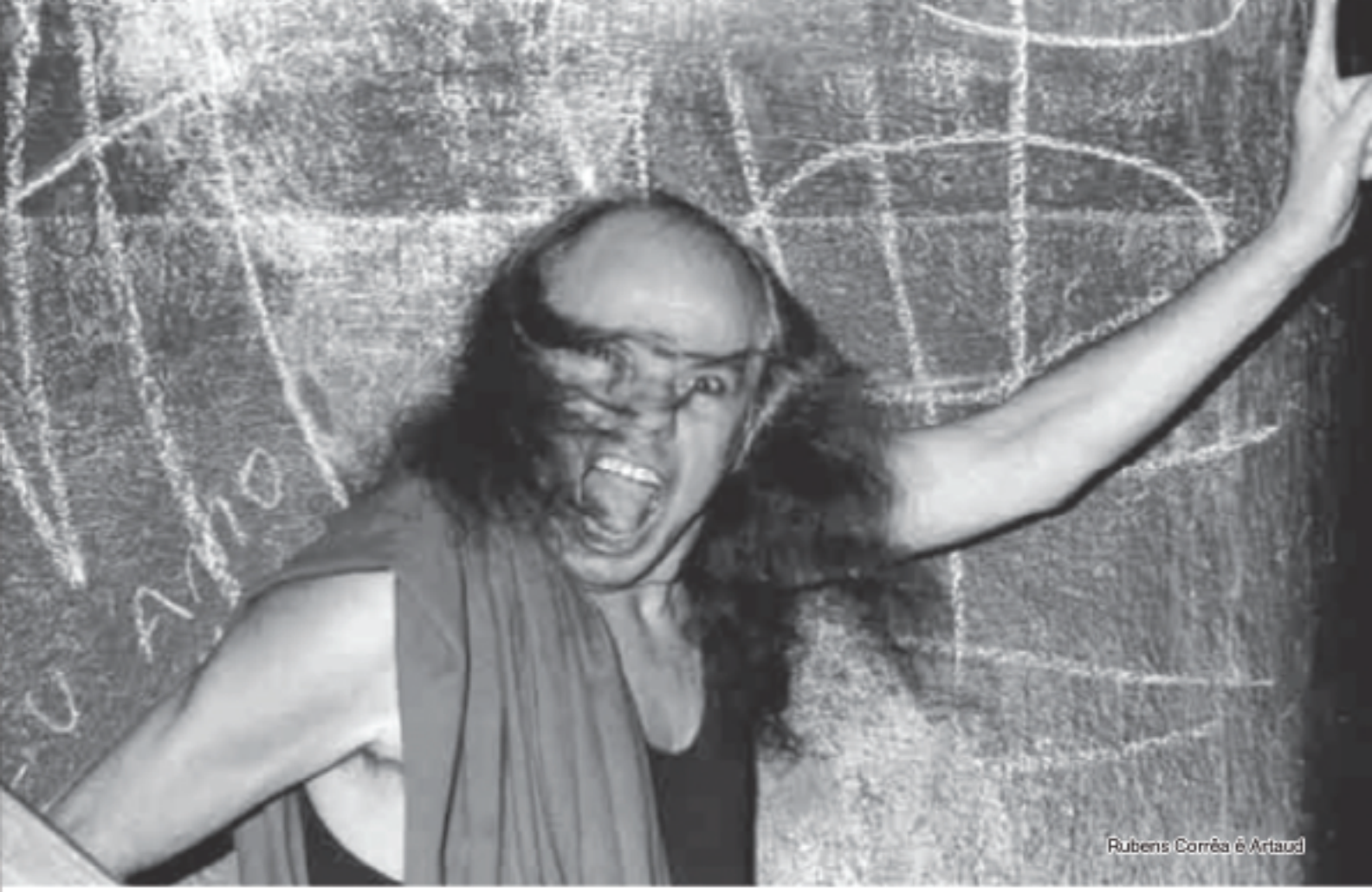
Uma atmosfera ritualística artaudiana se instaura a partir da unção entre a música balinesa, a movimentação um pouco mais lenta do ator ao descer as escadas, e ainda pela clara referência hitchcockiana. Assim, a figura, em forma de santo, adentra o espaço da cena coberta por um pedaço de tecido roxo quaresma, onde, gradualmente, revela partes do rosto (nariz, boca, queixo), como pedaços decapitados que se juntam aos poucos, olhos fixos e bem abertos. Antes mesmo de retirar completamente o tecido, percebemos o olhar ao longe do ator, a mostrar a imensidão das questões existencialistas que o envolve, toda a linguagem louca-sensata que carrega do arquétipo Artaud. Como se nascesse naquele momento, é possível sentir o ator já em estado de transe. Segundo Giuliano Campo (2015), este é um fenômeno comum da experiência humana e deve ser entendido enquanto uma forma particular de consciência alterada. Para além disso, é possível identificá-lo no trabalho do ator em diversos níveis, como no caso de Rubens neste espetáculo. Ele é o próprio xamã.

Quando, finalmente, acaba por despir o rosto, exibindo-o, assim como nos mostra os cabelos compridos amarrados, Rubens se organiza na relação espaço-temporal: corpo-mente-espírito. É o ritual de aquecimento do ator que se dá conjuntamente com o público, pois é necessário a este último processo semelhante de preparação/organização. Trabalho de abertura dos poros para a experiência de troca – fenômeno cênico. Afinal, Rubens busca inquietar a quem assiste, de forma a levar os espectadores ao encontro de seus próprios inconscientes, como um meio de rever o mundo, o social e a vida – um diálogo com a *interpretação mística-encantatória* proposta por Salles (2004).

Agora, o fenômeno teatral permanece porque o corpo do intérprete – compreendido em sua plenitude – está em absoluto entrelace com o texto, especificamente contextualizado, a expor todo o estado de espírito do arquétipo artaudiano, desde as primeiras palavras do ator,



"À luz dessa epifania, o espectador tem dimensão do que está por vir, uma vez que Rubens é esse ator que se desmembra/enlouquece diante/junto do/com o espectador."



Rubens Corrêa é Artaud

proferidas como uma oração ao/pela imagem do santo Artaud, que vem a se humanizar aos poucos. É neste percurso em que se torna (e se apresenta) demasiadamente humano, através de uma desmedida, Artaud-Rubens se encontra, igualmente, com a potência do seu(s) próprio(s) inconsciente(s). À medida que assistimos o vídeo-ensaio e compartilhamos com o ator deste momento de intenso processo dessecativo – de Rubens, de Artaud, da humanidade –, acompanhamos, consequentemente, aquela figura se deparar cruelmente com as guerras internas dos titãs. Ela/e as enfrenta, envolve-se nelas/com elas, de modo a trazer à luz, cenicamente, a todo instante, *os inumeráveis estados do ser (cada vez mais perigosos)* artaudiano.

Nota-se transições recorrentes por parte do intérprete entre os estados aparentemente alucinatórios para os supostos momentos de extrema lucidez. O espectador se confunde diante dos espaços de tempo em que se pode perceber, claramente, um e outro. Isto é, Rubens mostrar-nos em ações únicas a desrazão – loucura e razão – de modo a lembrar à loucura que ela é parte intrínseca do seu oposto: a razão. É a crise da razão que conversa consigo mesma, como bem explica Foucault (2017). Assim, já que somos sujeitos pertencentes/frutos à/de uma sociedade louca e doente, onde nos viciamos com a lógica cotidiana que está posta e, ainda, a priori, somos ironicamente considerados indivíduos sadios – ou seja, que não apresentam sintomas psicopatológicos, mas que são convidados a adentrar no delírio do artista – é possível testemunhar situações que seriam consideradas lúcidas em meio àquelas que são julgadas pela sociedade como loucas e vice-versa. Ou seja, Rubens dá corpo ao pensamento artaudiano, de forma a confirmar a existência desta fábrica de produção da loucura, intitulada de sociedade.

Nada disso é motivo para me fazerem
passar por
louco,
afim
de se livrar de
mim
e me adormecer com
eletro
choques
para que assim
eu perca a memória
mo
du
lar.
Sei que tudo isso é pessoal e não interessa a ninguém,
porque as memórias dos
poetas *mortos*
são lidas, *mas*
para os poetas
vivos
não mandam *sequer*
uma xícara
de ca *fé* *ou*
um pouco de *ó* *pio*
para reconforta-los
(CORRÊA; DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 14)

O espetáculo ainda investe em cenas que trazem a magia acreditada pelo pensador francês, a relação do teatro com o sagrado, o período de internamento do artista, os pensamentos sobre a medicina ocidental e os profissionais da saúde (inteiramente desprezados por ele), de modo que Rubens consegue provocar com seus gestos uma espécie de feitiço a cada segundo desta experiência cênica. Ao mesmo tempo, utilizando-se do recurso metalinguístico, apresenta-nos a crueldade do teatro-vida (de Artaud).

Por fim, Rubens dá voz à loucura sensata/saber/corpo/sujeito-pensamento artaudiana/o (ou a *lucidez da loucura*, como discursa brilhantemente com frequência o ator nas entrevistas), pois revela em meio aos gritos, o debater-se no chão, e os delírios, a verdade do homem – a reconstituição de si através da própria destruição – em relação a uma sociedade louca e falida que se apresenta ainda hoje em pleno século XXI. A obra *Artaud!* é, portanto, a concretização das manifestações (do) inconsciente/s humano(as), do ser humano em sua essência e verdade poética, do massacre da sociedade sobre o outro e, sobretudo, de si. É a loucura lúcida personificada no corpo e na alma do monstro Rubens Corrêa.

Não é
teatro,

É

realidade san

grenta,
é um texto
em
carne
vi
va
que mudou

muito a
minha vida,

num caminho
sem vol
ta.
O modelo de
comporta
mento
da
época era
Jesus

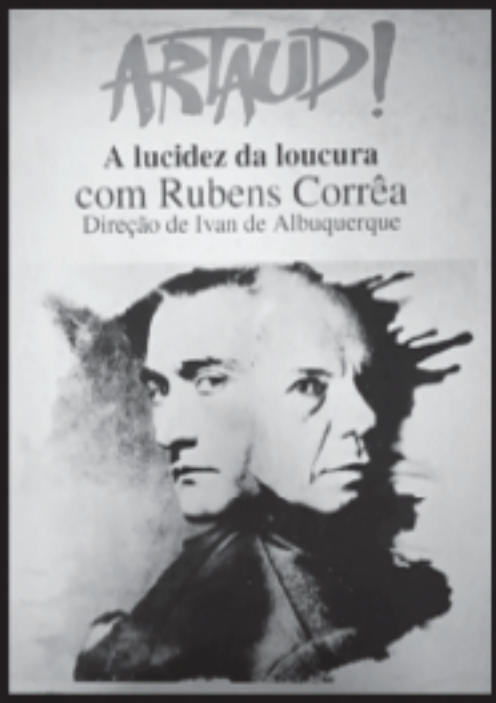
Cristo,
mas, para mim,

Artaud
é

o Cristo

Negro

(CORRÊA, 1988)



* **Guilherme Conrado Pereira Rispolli** é artista e professor de teatro. É graduado em Teatro (Licenciatura) e mestre em Artes Cênicas pela UFU. Membro da Cia. Teatral Confraria Tambor (2010 - atualmente) e Grupo Strondum (2017 - atualmente).

REFERÊNCIAS

ARTAUD!: Um Vídeo-Ensaio. Direção de vídeo: Gilberto Gouma. Direção cênica: Ivan de Albuquerque. Atuação: Rubens Corrêa. Rio de Janeiro: acervo pessoal, 1986.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo.** Tradução de Teixeira Coelho. Consultoria da Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRITTO, Beatriz de Araújo. **O Inconsciente no Processo Criativo do Ator – Por uma Cena dos Sentidos (a experiência da criação coletiva).** 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – Artes Cênicas.

CAMPO, Giuliano. "A Arte do Ator e a Possessão: Os Estados Alterados de Consciência (ASC) nas suas inter-relações com o Teatro". In: BRONDANI, Joice Aglae (Org). **Grotowski: Estados Alterados de Consciência – Teatro, Máscara, Ritual.** São Paulo: Giostri, 2015.

CORRÊA, Rubens; DE ALBUQUERQUE, Ivan. **Artaud!: Colagem de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque.** Maceió: Fundação Casa do Penedo/SERGASA, 1994.

FELÍCIO, Vera Lúcia G. **A Procura da Lucidez em Artaud.** São Paulo: Perspectiva – FAPESP, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura: na Idade Clássica.** Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SALLES, Nara Graça. **Sentidos: uma Instauração Cênica, Processos Criativos a partir da Poética de Antonin Artaud.** 2004. 269 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança.

SILVEIRA, Nise da. "Um Homem em Busca de seu Mito". In: LUCCHESI, Marco (Org). **Artaud: A Nostalgia do Mais.** Rio de Janeiro: Numen, 1989.

O mundo maquinoso do Grupo De Pernas Pro Ar

Grupo De Pernas Pro Ar

Luciano Wasar – O Inventor!

Mira

As máquinas sempre despertaram o fascínio na humanidade. Luciano Wieser, construtor desde menino e muito engenhoso com habilidades múltiplas, cresceu desenvolvendo engenhosas habilidades, enriquecendo a sua profissão com o universo dos ferros velhos, briques e quinquilharias; trazendo para o grupo e para a cena a máquina como personagem principal de suas obras teatrais.

Partiu à uma apaixonante pesquisa dentro do teatro de animação, um teatro sem teoria, que nasce, vive e sobrevive da sua própria prática. Expôs com muita habilidade um teatro peculiar, no qual extrai poesia de algo tão bruto, criando uma dramaturgia própria que parte das histórias que estes objetos trazem, suas memórias do passado, seu presente de descarte, suas mecânicas e funcionalidades somadas às transformações que sofrem nas mãos de Luciano. Ganham, então, uma nova chance de falar o que não foi dito, ou o que é ainda necessário.

Os objetos contêm energias, são símbolos e expressam ideias; esta é a forma de expressão que queremos aprofundar com o teatro máquina, linguagem que requer obstinação, tendo seu maior desafio na construção, manutenção, pesquisa e aprendizagem de técnicas incomuns ao teatro. Aqui aprende-se a soldar, serrar, fibrar, martelar e atuar criando uma dramaturgia peculiar para este mundo maquinoso.

A última invenção

Atualmente o grupo se dedica ao projeto premiado com apoio Rumos - Itaú Cultural, onde estão sendo inventadas máquinas de cena e descobertas suas dramaturgias. Complementando, o projeto está sendo documentado em vídeos, disponíveis no YouTube, com todo o processo de construção. As máquinas apresentam um material riquíssimo sobre as memórias dos objetos e as memórias que guardamos.

"Estas máquinas, deslocadas de sua função original parecem tão maravilhosamente esquisitas. Estão livres para experimentar outras possibilidades longe da carga exaustiva de trabalho para que foram criadas. E agora, elas carecem de uma serventia ou basta serem loucamente interessantes? A busca é criar algo provocador, máquinas de cena com potência para afetar e ser afetado. Processo de experimentação e descobertas que começa no encontro com estes materiais abandonados e vai, a partir das transformações e interações, aumentando sua potência até que aja uma possibilidade de comunicação, um processo rico que só se completa quando o outro também imaginar." (WIESER).

"As máquinas apresentam um material riquíssimo sobre as memórias dos objetos e as memórias que guardamos."

O grupo vem descobrindo que em seu trabalho existe especificações na construção da dramaturgia, onde apenas o texto não dá conta de potencializar as múltiplas experimentações e formas de expressar desse fazer teatral. A partir do resgate destes materiais descartados pela sociedade, aspectos dramatúrgicos começam a ser desenhados. "Quando os materiais chegam aqui no Inventário, encontram outros que há muito tempo estão guardados e catalogados em estantes e em nossas cabeças. Lançamos a utiliza-los e modifica-los livremente, sem nos preocupar com teorias, definições, técnicas, tempo histórico e etc. O nosso teatro é alimentado pelo sonho, imaginação, livros que estamos lendo, espetáculos e filmes que assistimos, encontros, observações de outros criadores e, principalmente, pelas emoções geradas a cada nova descoberta. Esta alquimia que vai acontecendo é uma forma bem instintiva de criar e desenhar uma dramaturgia." (WIESER).

O processo de criação está gerando máquinas de cena livremente criadas pela curiosidade, com novas funções absurdas, explorando a mecânica do movimento, o resultado sonoro e a mistura com as novas tecnologias transformando algo tão bruto em pura poesia, fantasia e ilusão. Máquina de voar, Mão Mecânica, Vestido Dançante, *Dedalejo* (Inspirado nos Realejos), Máquina de Sapateado, Máquina de Lembranças, Máquina de Recordar, Semeador de Sonhos, Cadeira de Carinhos e Cabeça Falante com Coração e Cérebro são alguns exemplos do que vem compondo a dramaturgia do espetáculo.

Automákina – universo deslizante

O exemplo da maquinaria de cena com mais de uma tonelada vem do espetáculo "Automákina", que fala sobre uma questão pertinente a todos os tempos "a arte da sobrevivência". Um universo sobre rodas para um só homem, uma máquina gigante com 8 metros de altura e 7 de comprimento. O aparato cênico invade ruas e praças, move engenhocas, bonecos autômatos, música e um corpo. Por esses caminhos se apresenta o mundo do Duque Hosain'g, portátil, pessoal e impenetrável. É como se ele tivesse optado por levar o universo junto a si, construído a partir de seus múltiplos aspectos, os quais concretamente ganham vida. Seus pensamentos, as músicas que executa e seu DNA se confundem com a nave. O tempo é deslizante e incerto. Rasgando o espaço urbano, sua procura é surpreendente. O estranho o acompanha e transforma tudo que está a sua volta. Pronta a máquina, criada a vida, inicia-se a viagem.

Mira – Extraordinárias diferenças, sutis igualdades

O grupo se aventurou a propor ao público um "olhar" aumentado/agigantado sobre nossas mais puras relações, através de uma dramaturgia para bonecos gigantes, livremente inspirados nas obras do artista plástico espanhol Joan Miró. É por meio das brincadeiras infantis que esse estranho mundo se revela; os bonecos representam formas de vida esquisitas com capacidade de mostrar a realidade de maneira simples e simbólica. Com as sutilezas e contrastes de cada personagem, construídos com mecanismos e traquitanas que surpreendem quando o boneco chora, cai ou peida, sugerem as diferenças com leveza, cor, luz e poesia em situações tão puras e cotidianas, embaladas por uma trilha sensível que nos aproxima, nos faz voltar a ser criança ou simplesmente traz um colorido à vida.

O Lançador de Foguetes

Espetáculo cheio de traquitanas improváveis que mistura a experiência científica com arte. Personagem excêntrico e virtuoso procura o lugar ideal, onde converge o espaço físico e a energia do público, elementos essenciais para a excelência da sua experiência. Deslocando-se com destreza pela rua usando seu triciclo recheado de elementos cênicos, utiliza os malabares circenses e as engenhocas traquitanas astrológicas para medir as distâncias, calcular o vento e sentir as energias. Busca parceiros para esta jornada, computa todas as informações e lança seus foguetes... ideias ao ar. Atenção: nem sempre as medições, coordenadas insufladas em função das correntes marítimas ventais hexagonais, somadas à ação gravitacional do planeta em mudança e à energia materializada do pensamento proporcionam um lançamento com excelência.

Sobre o grupo:

O Grupo de Teatro De Pernas Pro Ar possui trabalho continuado em artes cênicas desde 1988. Cria seus espetáculos no seu ateliê batizado de Inventário na cidade de Canoas/RS – Brasil.

Seus espetáculos propõem uma forma peculiar de se comunicar com o espaço urbano e com o público. Vem construindo uma linguagem própria, que borra as fronteiras da arte, fazendo uma compilação entre o trabalho do Ator, o teatro de animação, o circo, a música e as artes visuais, num processo que se caracterizou pela forma simples, simbólica e poética de se comunicar. Conquistou vários prêmios e tem circulado pelos principais festivais de teatro e circo, em 2015 circulou em 24 estados do Brasil com o Palco giratório - Sesc.

As marcas fundamentais do grupo vêm pela opção ao espaço da rua, com grandes cenografias e maquinarias de cena, engenhosas engenharias de engenhocas; figurinos excêntricos, instrumentos musicais e bonecos com mecanismos de manipulação inusitados, associados ao trabalho multifacetado do ator, provocando uma dramaturgia curiosa, na maioria das vezes os espetáculos sem fala, propondo experimentos instigantes.

Luciano Wieser é diretor e cofundador junto com Raquel Durigon, bonequeira, diretora e criadora do espetáculo Mira e responsável pela produção do grupo, figurinos e maquiagem. Companheiros de vida e de trabalho, trouxeram para o grupo a estrutura familiar, muito comum nas famílias circenses e bonequeiras onde passam o amor as artes às novas gerações, e aprendem juntos a amar este ofício e fazer dele o nosso objetivo de vida.

"O aparato cênico invade ruas e praças, move engenhocas, bonecos autômatos, música e um corpo."

Automákina

Os filhos: Txai Wieser, fez parte intensamente do grupo atuando, e agora está fora do país e dedica-se ao grupo auxiliando nos assuntos de informática, redes e eletrônica. Já Tayhú Wieser, atua como bonequeiro, é responsável pela criação e manipulação das tecnologias digitais, audiovisual, design e auxilia na construção.

Em busca sonhos em comum para realizar propostas de trabalho, o grupo conta com uma rede de artistas e colaboradores como Jackson Zambelli na direção e dramaturgia de Automákina.

Artistas Bonequeiros: Jonatan Borges, Denisson Gargione, Gabriel Gonçalves e Lauren Hartz.

A música tem um papel determinante nos espetáculos, tanto na construção de instrumentos como na parceria com Zambelli, Cláudio Veiga e Sérgio Olivé na construção da trilha.

O grupo também realiza a mais de 15 anos o espetáculo temático de Natal, com parceria de Claudio Veiga e Philipe Philippsen.

Reconhecemos na bagagem do grupo as influências do teatro gaúcho, como os festivais de Bonecos de Canela, bem como as oficinas e espetáculos inspiradores do Grupo Ói Nóis Aqui Traveiz.

O De Pernas Pro Ar procura manter a maioria de seus espetáculos em repertório, possui um acervo de cenários móvel e mais de 50 bonecos, valorizando a sua produção artística, sendo referência e memória da cidade de Canoas.

Reafirmamos o nosso compromisso de pensar a rua como espaço fundamental para as artes, bem como a necessidade de estabelecer diálogos para a construção de políticas públicas para as artes públicas, pois entendemos que a rua é espaço rico, livre, urbano de vivências e carências a ser desbravadas; espaço de lutas para que sobreviva os sonhos, os encontros com a arte e os respiros da nossa jornada.

Histórias que nos marcam

Entre tantas histórias que vivemos, queremos compartilhar uma em especial: foi em Buique, no agreste de Pernambuco. Um solo semiárido, com escassez de água e de tantas outras coisas, numa rua com calçamento de pedra, esgoto a céu aberto, onde crianças com as latas penduradas nos ombros se enfileiravam para pegar água na escola da vila, único lugar onde existe um reservatório. Ali, pela primeira vez chega um espetáculo de teatro, algo a se somar nesta paisagem forte, verdadeira e sofrida, mas extremamente receptiva e alegre. É neste cenário que chega o Lançador de Foguetes, irreverente e sem uma palavra, vem entre as casas. Mais de 300 crianças ao saírem da escola se deparam com algo inusitado, não sabem muito bem como reagir, mas vão se misturando, gritando e rindo, entre olhares curiosos e conversas todos vão querendo estar mais perto, dentro do espetáculo numa grande festa - o menino montado no burro assiste a tudo; bocas abertas e adultos ao longe espiando pelas portas entre abertas. No meio da apresentação algo inusitado acontece: é a chuva que vem abrandar um calor de quase 40 graus; as crianças começam a gritar ainda mais; o Lançador com um nó na garganta, resolve continuar até o fim, a chuva como chegou foi embora num piscar de olhos e o sol voltou a reinar. O Lançador com seu triciclo conduz todos a uma jornada para lançar foguetes/ideias ao ar. Dentre as muitas frases que sucederam no final do espetáculo, estas não saem da nossa cabeça: a de uma menina de 6 anos, que me abraçou no final e disse: "Obrigado por você ter chegado até aqui" e outra de um menino, que gritando disse: "Você é o homem da chuva! Você é o homem da chuva!". São tantas rodas, milhares de olhares nas ruas e praças deste Brasil, diferentes e ricas culturas se misturaram com o nosso fazer num constante devir. Então, onde o teatro chega, sonhos e possibilidades acontecem, isto muda a vida das pessoas? O que sabemos ao certo, é que ele muda a gente, o nosso olhar, a nossa vida!

***Grupo de Teatro De Pernas Pro Ar / Canoas / RS**
www.depernasproar.com.br

O Lançador de Foguetes

Terreira da Tribo 35 anos

Compartilhando aprendizagem e imaginando mundos (Im)Possíveis

Paulo Flores*

Modesto Vazzo

A Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz é um centro cultural criado em 1984 em Porto Alegre. Há dez anos localizada na rua Santos Dumont 1186, no bairro São Geraldo, a Terreira da Tribo abrigou desde a sua origem diversas manifestações culturais como espetáculos de teatro, shows musicais, ciclos de filmes e vídeos, seminários, debates, performances, celebrações, além de oportunizar às pessoas em geral o contato com o fazer teatral. Reconhecida hoje como Ponto de Cultura, a Terreira é um dos principais centros de investigação cênica do país e se constituiu como Escola de Teatro Popular, referência nacional na aprendizagem do teatro.

Depois de todos esses anos de uma trajetória marcada pela ousadia e ruptura em defesa da democracia, da liberdade e da justiça social, a Terreira da Tribo está ameaçada de fechar suas portas. Desde o golpe de 2016 vivemos um tempo de retrocessos sociais, no qual o ódio e a violência se propagam. Como não poderia ser diferente, o Ministério da Cultura foi extinto e outras instituições que ainda fomentavam a cultura sofreram drásticos cortes de verbas. Arte, cultura e educação nesse governo serão terra arrasada. Vivemos um país doente que de uma forma insensata elegeu para presidente um homem que faz apologia à tortura.

A Terreira da Tribo, que sempre ocupou prédios privados pagando onerosos alugueis, se encontra num momento dramático para conseguir viabilizar a sua existência. Para resistir ao estrangulamento econômico que

os artistas e grupos de teatro estão vivendo, o Ói Nóis Aqui Traveiz está conclamando a todos – amigos, espectadores de teatro e interessados em cultura – que apoie a Terreira da Tribo. Para isso lançou uma campanha de financiamento coletivo e permanente para a manutenção da Terreira da Tribo, por meio de uma plataforma online que se chama Benfeitoria. As pessoas interessadas em colaborar na campanha *Terreira da Tribo Eu Apoio!* podem fazer uma assinatura mensal no link <www.benfeitoria.com /terreiradatribo>. Todas as segundas e terças-feiras a Terreira recebe o público com uma programação com filmes, teatro, dança e shows musicais.

Quem viveu arte e cultura nos anos 80 e 90 lembra da Terreira na Cidade Baixa. Lá a Tribo realizou encenações que marcaram o teatro brasileiro, como "Ostal" (1987), "Antígona Ritos de Paixão e Morte" (1990) e "Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Doutor Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo" (1994). Apresentou também espetáculos que tomaram as ruas, trazendo o lúdico e a reflexão crítica para os transeuntes, com "Teon – Morte em Tupi-Guarani" (1985) até "A Exceção e a Regra" (1998). Lá ainda aconteceram noites musicais – com as bandas Engenheiros do Hawai, Os Replicantes, Patife Band de São Paulo, entre tantas outras – e a exibição de filmes cult como "A Idade da Terra" de Glauber Rocha e "O Bandido da Luz Vermelha" de Rogério Sganzela.

"Reconhecida hoje como Ponto de Cultura, a Terreira é um dos principais centros de investigação cênica do país e se constituiu como Escola de Teatro Popular, referência nacional na aprendizagem do teatro."

Caliban – A Tempestade, de Augusto Boal e Desmontagem. Evocando os Mortos – Práticas da Experiência

Quando em 1999 a Terreira teve de mudar de endereço e foi para o bairro Navegantes, o seu projeto artístico-pedagógico ganhou uma nova dimensão. Foi criada a Escola de Teatro Popular (2000), com oficinas de iniciação, formação, treinamento e pesquisa de linguagem, abertas e gratuitas. Com o objetivo de preservar,

difundir e socializar a proposta estética e política do Ói Nóis Aqui Traveiz, a Terreira da Tribo promove uma série de Seminários e Ciclos de Debates sobre o Teatro, trazendo a Porto Alegre: José Celso Martinêz Correa (fundador do Teatro Oficina), Amir Haddad (fundador do Tá na Rua), João das Neves (memorável diretor do Teatro Opinião), o ensaísta francês Camille Dumoulié e o crítico uruguaio Jorge Arias, entre tantos artistas, professores e pesquisadores. É na primeira década desse século que a ação Teatro Como Instrumento de Discussão Social, com oficinas teatrais em bairros populares, se amplia, abrindo espaço para sensibilização e experiência do fazer teatro, fomentando a organização de grupos culturais na periferia. É o tempo de o país conhecer as encenações de "Kassandra In Process – Aos Que Virão Depois de Nós" (2002), "A Saga de Canudos" (2000) e "O Amargo Santo da Purificação" (2006). Nasce o selo Ói Nóis Na Memória, com a edição de livros e dvds, e a "Cavalo Louco Revista de Teatro".

Parada de Rua – Aniversário da Tribo (2006)

Em 2009, nova mudança de endereço, agora para o bairro São Geraldo. O trabalho da Terreira da Tribo se expande em todos os sentidos. Em 2010 lança o Festival de Teatro Popular: Jogos de Aprendizagem, criando uma rede de intercâmbio com o teatro independente latino-americano, trazendo a Porto Alegre em sucessivas edições grupos como Yuyachkani do Peru, Periplo e El Rayo Misterioso da Argentina, Teatro Taller de Colombia e Malayerba do Equador. Cria as encenações de "Viúvas Performance Sobre a Ausência" (2011), "Onde? Ação nº 2" (performance que já se apresentou em várias cidades da Argentina e em Cuba), A Desmontagem "Evocando os Mortos Poéticas da Experiência" (conceito novo no cenário cultural que se constitui como uma linguagem híbrida, entre o espetáculo teatral e a reflexão teórica sobre a obra, que o Ói Nóis Aqui Traveiz vem difundindo pelo país e exterior), "Medeia Vozes" (2013), espetáculo mais premiado do teatro gaúcho, "Caliban – A Tempestade de Augusto Boal" (2017) e "Meierhold" (2018).

Sob o signo do teatro revolucionário de Antonin Artaud, a Terreira é um ateliê artístico onde se desenvolvem múltiplas atividades. O nome desse espaço feminino, telúrico e anarquista vem de terreiro, lugar de encontro do ser humano com o sagrado. É um espaço que possibilita a sua utilização de muitas formas. É na Terreira que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz cria o seu Teatro de Vivência, com seus ambientes cênicos onde o espectador integrado ao espaço torna-se participante do ato teatral. Gerida de forma libertária pelo Ói Nóis Aqui Traveiz, a Terreira é uma peça fundamental para o desenvolvimento das artes cênicas porto-alegrense. A Terreira desenvolve sistematicamente projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Somente com o apoio solidário dos cidadãos de Porto Alegre que a Terreira da Tribo continuará nos próximos anos compartilhando a sua experiência com o maior número de pessoas possível, por meio das suas encenações e de sua prática artístico-pedagógica.

"O nome desse espaço feminino, telúrico e anarquista vem de terreiro, lugar de encontro do ser humano com o sagrado."

***Paulo Flores** é
atuador do Ói Nóis Aqui Traveiz

ESPECIAL

Entre as últimas montagens de Antunes Filho, *Nossa cidade* (2013), a partir da peça de Thornton Wilder, e *Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse* (2018), de Jean-Luc Lagarce, podem ser lidas como cerimônias de adeus do artista que jogou até o fim em sete décadas de dedicação contínua à arte do teatro, incluída a fase amadora.

Da estreia de *Nossa cidade*, em 4 de outubro de 2013, até a sua morte, na sexta-feira, 2 de maio, passarem-se cinco anos e sete meses. Período contado quatro meses depois das jornadas de protestos de junho de 2013, que traziam em seu bojo o desejo de parcela da sociedade por progressão nas políticas públicas em setores essenciais. Havia um pendor pela cidadania, muito distinto da mutação da realidade institucional brasileira paulatinamente mergulhada na fase mais sombria de sua história desde a ditadura civil-militar (1964-1985).

O Antunes que sintetizou a decrepitude da era Collor na cena final de *Vereda da salvação* (1993), de Jorge de Andrade, testemunhou no final da vida o desprezo pelo ambiente sob as égides do setor do agronegócio. Atores rodopiavam e saltavam alucinadamente com as mãos estendidas para o alto. Personagens homens, mulheres e crianças fuzilados pelas forças policiais enquanto suplicavam sob a liderança de um religioso carismático interpretado por Luis Melo, ao som do *hit* sertanejo *Pense em mim*, na voz de Leandro e Leonardo.

Antunes jamais concebeu as dramaturgias de *Drácula e outros vampiros* (1996) e de *Fragmentos troianos* (1999, adaptação da tragédia *As troianas*, de Eurípides) cogitando que um dia as alusões ao nazifascismo europeu nos dois espetáculos, referindo-se à violência de estado, serviriam para interpretar ações regressivas do governo que comanda o país em 2019.

A pouco comentada encenação de *Esperando Godot* (1977), atuada exclusivamente por mulheres, contrariando orientação de Samuel Beckett, já se opunha aos regimes autocráticos e aos conceitos de nação e raça em detrimento dos valores individuais. O elenco formado por Liliam Lemmertz, Lélia Abramo, Eva Wilma e Maria Yuma espelhava o momento sociopolítico brasileiro, como descreveu o pesquisador Sebastião Milaré (1945-2014):

"Referia-se aos discursos oficiais através de uma sonoplastia composta por trechos de comícios dos nazistas alemães; a tática corrente da repressão policialesca estava representada por sirenes. Pesava sobre as criadoras beckettianas uma atmosfera hostil e familiar à plateia", anotou o biógrafo e interlocutor contumaz em *Antunes Filho e a dimensão utópica* (Editora Perspectiva, 1994), primeiro volume complementado depois por *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho* (Edições Sesc, 2010).

A solidão povoada de Antunes Filho

Valmir Santos*

Eu Estava em Minha Casa e Esperava que a Chuva Chegasse

As correlações geopolíticas mundiais eram costumeiras na antena parabólica de assuntos eleitos por Antunes. Sabe-se de anos de empenho em pesquisas e ensaios que, ao cabo, não vingaram em produções, mas representaram imersões memoráveis para as equipes de criação. Foi o exemplo do projeto guiado por conflitos no Oriente Médio, especificamente em torno de Irã e Iraque. Ele disse ter desistido da empreitada por não contar, no início desta década, com atores na casa dos 40 anos. Em entrevista a este repórter, declarou:

"As correlações geopolíticas mundiais eram costumeiras na antena parabólica de assuntos eleitos por Antunes."

"O projeto não grudava. Era um espetáculo feito de quietudes, usava a língua russa. O ator tinha que ficar parado e convencer, como num depoimento. O personagem está perto de uma estação ferroviária, esperando o trem, a mala do lado. O ator tem que levitar, mudo. Um moleque não consegue fazer isso. Faltou esse *húmus*, o princípio do *yin* corrosivo. Enfim, para fazer esse tipo de espetáculo é preciso muito silêncio. Jovens geralmente não têm isso, a densidade do silêncio. Os mais velhos são mais pacientes para sentar num parque e olhar para o nada, observar uma minhoca durante horas. As cenas se passavam em praças, becos, aeroportos do Iraque, em meio a bombas. Um tema forte e bonito, mas não havia densidade. Fiquei triste e precisei abandonar", registramos em *Antunes vai encenar 'Nossa cidade'* (Teatrojornal, 17/3/2012).

Mesmo que o pretexto em *Nossa cidade* fosse o de refletir a propósito da influência da cultura estadunidense no mundo, nos soou mais emblemática a presença do narrador que fazia as vezes de Diretor de Cena, por Leonardo Ventura, como uma hagiografia do ofício do qual Antunes se ocupava e se nutria.

Onisciente nas cenas seguintes, o ex-combatente virou cadeirante em consequência de uma guerra. Sempre de boina, em sua primeira aparição ele vem da plateia do Teatro Anchieta sentado na cadeira de rodas, carregado no alto pelas mãos do coro masculino, sob clima de silêncio e dor como nas procissões de fé.

Argumentamos que ao adotar o substantivo "reconstrução" para se apropriar da dramaturgia de Thornton Wilder (1897-1975), Antunes assumia o mesmo desvio da "coordenação" que bancou para os experimentos naturalistas da série de peças curtas *Prêt-à-porter* (1998-2011), alegando mais autonomia aos atores, em vez da trivial "direção". "Reconstruir indica mensagem de processamento e síntese da biografia que o traz até aqui. Como se pudesse reter do passado aquilo que precisa ser lembrado ao futuro", anotamos em *Antunes abre códigos-fonte com Thornton Wilder* (Teatrojornal, 30/3/2014).

Na montagem seguinte do CPT/Grupo de Teatro Macunaíma, *Blanche* (2016), ele retornou ao espaço do sétimo andar inspirado por *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, e resgatou o "fonemol" em cena, língua imaginária usada pelos atores simbolizando o inconsciente em oposição ao raciocínio lógico. Com "sotaque" rente ao russo, a estratégia foi aplicada com mais tino em *Nova velha estória* (1991), recriação do conto infantil *Chapeuzinho vermelho*.

Como raramente expressou suas palavras nos sempre bem-urdidos programas de mediação com o público, chamam atenção as duas páginas de citações da lavra de Antunes na temporada de 1995 de *Nova velha estória*. Na ocasião, flertava com a complementariedade de Shiva e Shakti, o deus hindu e sua consorte segundo a cosmogonia de Vishnu, outro dos deuses do hinduismo, responsável pela sustentação do universo, e rejeitava o antagonismo Dioniso-Apolo da mitologia grega.

"No momento de grandes crises, o mundo procura os gênios, volta aos clássicos, volta aos padrões arquetípicos, aos fundamentos. Mesmo porque o universo é relativo, como disse Einstein, e o tempo é cíclico, é uma espiral inventada, está tudo estático no movimento. É sempre a mesma primavera, só que com uma disposição diferente das folhas", assinou.

De fato, as últimas seis primaveras antunianas foram povoadas de retornos estéticos, insights como que redivivos pelo velho quase nonagenário que afortunadamente não desenvolveu doenças neurodegenerativas e seguia realimentando-se avidamente da sala de ensaio.

Ingressado no CPT em 2005, tendo se afastado para projetos paralelos em diferentes períodos, Marcos de Andrade atuou como Blanche DuBois, a personagem mais conhecida de Williams, nos palcos e no cinema. Assim como o ator, seus colegas Lee Taylor, Juliana Galdino, Helio Cicero, Ondina Castilho, Sabrina Greve, Gabriela Flores, Luiz Päetow, Arieta Corrêa, Suzan Damasceno, Donizeti Mazonas, Gilda Nomacce, Eric Lenate, Raquel Anastásia e Emerson Danesi são alguns dos artistas com os quais lidamos na reportagem de teatro desde 1992, ano de estreia de *Trono de sangue*.

Certos representantes dessa geração incidiram com arrojo na produção cênica paulista. Imprimiram relação menos laudatória e mistificadora com Antunes Filho, travaram diálogos com relativa margem para o contraditório, chegando a desgarrar-se para trilhar caminhos emancipatórios.

O diretor que propugnava um comediante (ele tinha dileção pela assertividade do vocábulo para ator ou atriz de qualquer gênero) capaz de urdir os estudos técnicos e teóricos, o apreço pelo fundamento humanista e pelo autoconhecimento, aos poucos viu discípulas e discípulos alçarem voos ainda

mais radicais na pesquisa cênica.

Rememoramos três criadores paradigmáticos desse período: o paranaense Luis Melo, a paulista Juliana Galdino e o goiano Lee Taylor.

Luis Melo atuou no CPT/Macunaíma de 1985 e 1996 desempenhando papeis como o de Labo Mau (*Nova velha estória*), Macbeth (*Trono de sangue*), Joaquim, um exaltado mistico líder de colonos (*Vereda da salvação*) e *Gilgamesh*, produção de 1995, acerca do herói-título do poema épico sumério, de pouco mais de 4 mil anos atrás, em que ambiciona a imortalidade, o conhecimento de si mesmo e a amizade.

O grau de quanto Melo foi afetado pela trajetória com Antunes pode ser medido pela disposição posterior de investir energias e recursos próprios em projetos como o Ateliê de Criação Teatral, o ACT (2001-2008), em Curitiba, colaboração com a atriz Nena Inoue e o cenógrafo Fernando Marés, e de construir um espaço para residências artísticas, o Campo das Artes, na aprazível São Luiz do Purunã, a 44 quilômetros da capital paranaense.

A atriz, diretora e professora de teatro Juliana Galdino foi vinculada ao diretor de 1999 a 2006, protagonista das duas versões de *Medéia* (2001 e 2002) e de *Antígona* (2005). Reconhecida pela modulação técnica (e poética) da voz, bastião de Antunes, ela foi cofundadora da companhia Club Noir (2005), em parceria com o diretor Roberto Alvim, cuja sede de ensaios e apresentações na rua Augusta também acabou convertida em espaço formativo.

De 2004 a 2013, Lee Taylor frequentou a rua Doutor Vila Nova, número 245, interpretando papéis centrais em *A pedra do reino* (2006), *Senhora dos afogados* (2008) e *Policarpo Quaresma* (2010). Uma vez desligado, fez mestrado em artes cênicas na Escola de Comunicações e Artes da USP – dissertou sobre *Manifestação do ator: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)*, em 2014 – e canalizou a prática pedagógica para empreender e coordenar o Núcleo de Artes Cênicas, o NAC (2013), voltado a cursos de atuação.

Por ter sido dos mais longevos, ingressado no CPT em 1996, portanto há 23 anos, Emerson Danesi era satélite de Antunes como Marcelo Drummond o é para José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, do Oficina Uzyna Uzona, uma caminhada comum desde 1986. Guardadas as proporções, evidentemente. Danesi militou atuando, fazendo assistência, produção executiva e dirigindo *Lamartine Babo* (2015), este com roteiro de Antunes. E ainda encenou o musical *Marguerite, mon amour – Recital.Duras* (2016), fruto de criação coletiva e possivelmente o primeiro trabalho em que Antunes não constava da ficha técnica na sua função-mor, a não ser na protocolar coordenação do centro de pesquisa. Ainda que, por pertinência, pudesse dar algum pitaco durante o processo em torno da vida e da obra da francesa Marguerite Duras (1914-1996), o amor dela em escrever e as respectivas personagens dos romances inspiradas em pessoas reais.

Inúmeros artísticas aprendizes ou já dignos de bagagem convergiram na primeira década do consórcio da ação cultural e do grupo, leia-se CPT-Macunaíma. Recordamos de Cacá Carvalho, Salma Buzzar, Marlene Fortuna, Walter Portella, Flavia Pucci, Luiz Furlanetto, Giulia Gam, Marco Antônio Pâmio, Samantha Monteiro, Geraldo Mario, entre outros. Isso compreende da esteira do arrebatamento por *Macunaíma* (1978) até as pontuações inovadoras na dramaturgia de Nelson Rodrigues (1912-1980) por meio dos projetos *Nelson Rodrigues – O eterno retorno* (1981), *Nelson 2 Rodrigues* (1984) e *Paraíso zona norte* (1989).

Geraldo Mario disse à reportagem que ingressou em 1985 e até hoje tem sua casa, na zona sul de São Paulo, como endereço jurídico do Grupo de Teatro Macunaíma. Ele é o

"No momento de grandes crises, o mundo procura os gênios, volta aos clássicos, volta aos padrões arquetípicos, aos fundamentos."

Antunes Filho

ator com mais presença continuada na equipe. Foram 34 anos revezando o trabalho artístico e administrativo, muitas vezes com a vida de operário. Entre as últimas criações em que atuou estão *Policarpo Quaresma* e o movimento *Cruzamentos* – movimento era a sequência curta de lapidação do registro naturalista primo do cinema, arte que Antunes amava. Isso aconteceu na décima edição da série *Prêt-à-porter*, em 2011, em que contracenou com o colega Marcelo Szpektor. O raro contraste de classes no repertório emergia no diálogo de um empresário traumatizado por conflitos no Oriente Médio e surpreendido ao entabular conversa com um dos seus funcionários.

O ator Geraldo Mario é negro e o único filme que Antunes legou, *Compasso de espera*, foi dos primeiros a tratar do racismo velado de forma contundente (rodado em preto e branco em 1969 e só lançado em 1973, retardado pela censura do regime militar). Narra os dilemas de um poeta e publicitário, interpretado por Zózimo Bulbul, que transita da origem empobrecida da família negra para o relacionamento com a dona da agência e com uma amante. Engole sapos da classe média branca e soa acovardado em não enfrentar seus dilemas.

Nesta semana, o presidente da República afirmou que o racismo no Brasil "é coisa rara" e que estão querendo "jogar negro contra branco". Não se trata de proceder de maneira oportunista acerca de declaração colhida da realidade imediata – a morte do diretor, a democracia sendo ferida de morte em 2019 –, mas de plasmar justamente agora a experiência diante da encenação da peça de Lagarce por Antunes, *Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse*.

Sua moldura pictórica da vida vegetal no painel suspenso sobre o palco (cenografia e figurinos de Simone Mina) contrasta a afasia de cinco mulheres absorvidas pela volta do jovem irmão que há anos fora expulso de casa após violenta discussão com o pai. Ele retornou das guerras, bolsa militar a tiracolo, rosto cavado, olhar mais duro. Sem dirigir palavra, adentrou a casa na colina, rumou para o quarto da infância, de persianas fechadas. Buscou a mesma cama e sucumbiu. Foi ao chão.

Essa movimentação é descrita pelas personagens, o público jamais verá o objeto das discussões e dos desejos, aquele que condenou avó, mãe e três irmãs à espera e ao desespero desde o desaparecimento do rapaz. O texto reabre as cicatrizes do embate do pai com o varão. De como a imagem do dedo em riste, o amaldiçoar paterno, a infusão da cólera e do ódio rememorados daquela cena fatídica, evocada muitos anos depois, cai como um raio sobre o momento de nuvens carregadas no país.

Na fala final, A Mãe conjectura ter ouvido algo ao ser perguntada pel'A Mais Velha de Todas, sobre o que ela tinha, o que se passava. A versão de Antunes transforma o indício de ruído em grito de horror d'A Filha Mais Nova. A caçula, a única que ainda poderia ter sua oportunidade de safar-se do círculo vicioso, ela então ecoou a raiva, o medo do crime e a violência sem fim que espreitava desde criança, posta de canto pelos adultos e tão alvo quanto eles do fratricídio verbal.

Um grito lancinante que traduz à risca o espanto diante do bolsonarismo e seu método beligerante de governar, cravado na linguagem corporal da arma de fogo e do sorriso cínico.

Esse grito de Lagarce via Antunes tem a densidade do quadro de Edward Munch. A encenação ergue-se à altura da expressividade das linhas, a redução das formas e o indubitável domínio técnico do pintor norueguês que, apesar de tudo, não perde de vista os traços da natureza, como o bosque recorrentemente de fundo. Afinal, a chuva molha o chão da terra e reativa o ciclo vital.

Em *Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse*, como em *Nossa cidade* e *Blanche*, são patentes o retorno de Antunes a procedimentos característicos de sua obra. Como a meticulosidade na composição dos atores e a depuração na transversalidade do coro, no ato de capturar o silêncio como um estado rumoroso, de dar volume aos vazios desenhados no espaço e projetados do interior das personagens.

A escalação de Suzan Damasceno para o último trabalho dele torna ainda mais visível a travessia da linha de tempo recente. Ela integrou o CPT/Grupo Macunaíma de 1998 a 2006, atuou no ciclo das tragédias gregas (*Fragmentos Troianos*, *Medeia*, além de movimentos do *Prêt-à-porter*). O figurino enlutado da sua personagem, A Mãe, remete às mulheres guerreiras daquela montagem de *As troianas*, que choravam as mortes de maridos e filhos nos campos de batalha. Em *Eu estava em minha casa…*, contracena com Rafaela Cassol (A Mais Velha de Todas), Viviane Monteiro (A Segunda), Daniela Fernandes (A Mais Nova) e Fernanda Gonçalves (A Filha Mais Velha).

Salvo engano, Lagarce foi o último autor visitado pela Cia. da Mentira (2003-2013), que montou *Music hall*

(2009) com tradução, direção, iluminação e atuação de Luiz Päetow, ao lado de atores como Gabriela Flores, Gilda Nomacce, Donizeti Mazonas e Priscila Gontijo, todos ex-CPT. A peça discutia o fazer teatral e sua função na ótica do entretenimento. O gênero do título conflui para o espetacular na veia, ímã da exuberância. Aqui, no entanto, a atmosfera é das mais sombrias. Personagens enfrentam um público grosseiro e se perguntam qual o papel do artista em um mundo que os rejeita.

Numa sincronicidade curiosa, porém reveladora do intento de abrir-se ao diálogo com artistas das novas gerações, o Grupo Magiluth (PE) recém-estreou no Sesc Avenida Paulista uma peça de Lagarce, *Apenas o fim do mundo*, igualmente montada por Marcio Abreu com a companhia brasileira de teatro (PR), em 2006, assim como Marcelo Lazzaratto encenou com a Cia. Elevador de Teatro Panorâmico (SP) *Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse*, em 2007 – à qual Antunes assistiu e ao final trocou ideias com o diretor e elenco e depois a tradução de Maria Clara Ferrer. Por sua vez, *O canto de gregório*, de Paulo Santoro, foi distinguido da primeira fornada do círculo de dramaturgia do CPT e dirigido por Antunes em 2004. Sete anos adiante, o grupo do Recife mostrou sua concepção da mesma peça pelo então integrante Pedro Vilela.

São alguns dos fios invisíveis de um artista veterano que nos últimos anos era visto com frequência nas plateias, invariavelmente acompanhado de jovem ator ou atriz e, em algumas circunstâncias, incomodando espectadores mais próximos ao cochichar comentários audíveis.

Aconteceu assim em 2011, no Espaço Cênico Ademar Guerra, do Centro Cultural São Paulo, numa sessão de *Luís Antônio-Gabriela*, da Cia. Mungunzá. Antunes reconheceu na encenação de Nelson Baskerville um dos trabalhos que mais o inquietara naqueles tempos. Na noite dos seus 86 anos, em 12 de dezembro de 2015, ele foi assistir a última sessão de *Uma noite sem o aspirador de pó*, numa sala da Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro paulistano, peça de Priscila Gontijo atuada por Donizeti Mazonas e Suzan Damasceno, também diretora. De novo, todos ex-CPT.

Apesar da ênfase na atuação, o CPT notabilizou-se também por ser um laboratório de profissionais especializados nos demais elementos constitutivos do espetáculo, como a dramaturgia, a cenografia, a iluminação e a sonoplastia. O cenógrafo J. C. Serroni, a figurinista Telumi Hellen, o iluminador Davi de Brito e o sonoplasta Raul Teixeira são artistas que tiveram suas trajetórias trançadas de modo profícuo à de Antunes. Idem para autores como Samir Yazbek, Marici Salomão, Paulo Santoro, César Augusto, Priscila Gontijo, Silvia Gomez e Michele Ferreira, forjados ou instigados pelo diretor em passagens pelo círculo de dramaturgia. Alguns dos profissionais deste parágrafo tornaram-se professores da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco.

"Apesar da ênfase na atuação, o CPT notabilizou-se também por ser um laboratório de profissionais especializados nos demais elementos constitutivos do espetáculo, como a dramaturgia, a cenografia, a iluminação e a sonoplastia."

Tomando-se o exercício de memória destas linhas, inferimos que Antunes Filho saiu de cena quando os campos da arte e da cultura encontram-se atacados pelo grupo político de turno, em plena instância federal, com graus de violência que sua geração jamais imaginou – ela que forjou a modernidade no teatro brasileiro em diálogo com encenadores europeus aportados aqui após a Segunda Guerra Mundial.

Antunes coordenava o Centro de Pesquisa Teatral desde 1982, no sétimo andar do Sesc Consolação, na região central de São Paulo, edifício que abriga no subsolo o Teatro Sesc Anchieta. Tanto este palco como a sala de ensaios do CPT foram sua plataforma para ir de encontro aos espectadores.

Havia 37 anos, portanto, o diretor de 89 anos tinha seu trabalho intelectual e artístico contratado pelo Serviço Social do Comércio, o Sesc em nível estadual. Uma condição singular, digna de mundo desenvolvido, reconheça-se, dada a irrelevância do Ministério da Cultura na periclitante

Antunes Filho em evento formativo

Antígona

tradição do país nesta seara – pasta ora extinta. A manutenção de Antunes e de uma equipe reduzida não era estendida à remuneração ideal do corpo de atores, por isso muitos não tinham condições de seguir no CPT, onde eventualmente davam aulas ou dependiam de compartilhar da bilheteria ou da circulação dos espetáculos do Grupo de Teatro Macunaíma.

Nunca é demais recordar que o CPT surgiu como uma extensão do Grupo de Teatro Macunaima, nascido Grupo Pau Brasil, desdobramento de um curso de interpretação que Antunes Filho ministrou em 1977. Sob apoio do sindicato dos artistas e da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, serviu de pretexto para reunir cerca de 30 pessoas propensas e afuniladas depois na antológica montagem do ano seguinte, *Macunaíma*, inspirada na rapsódia de Mário de Andrade acerca das lendas e mitos indígenas e folclóricos.

O espetáculo que revelou o ator paraense Cacá Carvalho no papel-título representou a inflexão na carreira do encenador dedicado à carreira desde o final da década de 1940. Foi assistente de diretores estrangeiros contratados pelo Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, casa que definiu como "um castelo encantado, o Parnaso", em entrevista à jornalista e crítica Maria Lúcia Pereira (Revista Dionysos, número 25, setembro de 1980). Entre os encenadores estavam Flaminio Bollini, Adolf Celi, Luciano Salce, Zbigniew Ziembinski e Ruggero Jacobbi. Até, décadas adiante, ele finalmente romper com projetos limitados a entreter e sem o mínimo esforço de alçar outros patamares de invenção, inclusive depois de prestar serviço para emissoras de televisão, vide os teleteatros da TV Cultura.

Dos três grupos que compartilharam a base do CPT nos anos 80, apenas o Macunaíma seguiu adiante. Os outros dois foram o Novo Horizonte (dirigido por Luiz Henrique) e o Boi Voador (por Ulysses Cruz).

Em suma, Antunes circunscreveu o paradigma contemporâneo do teatro de pesquisa que hoje vige com relativa vitalidade nas artes cênicas praticadas, pensadas e fruidas em boa parte das capitais e interiores, ressalvados os modos de produzir.

Sem propriamente constituir um grupo como os muitos que derivaram de sua experiência – e apesar de assim nomeado, pois a rotatividade dos iniciantes e veteranos tornou-se uma constante no CPT-Grupo Macunaima, com raras exceções –, Antunes Filho parece ter feito de sua solidão povoada o sustentáculo do trabalho vertical. Essa atitude repercute nos coletivos artísticos que irromperam em São Paulo, nosso território de recepção, de maneira mais evidente e organizada a partir da década de 1990. Solidão povoada é uma ponte com o processo de individuação do fundador da psicologia analítica, o suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), pensador que o diretor tanto admirava e incorporou excertos de sua obra no treinamento/autoconhecimento de quem pisava o seu linóleo.

Ao longo do tempo, o público brasileiro acostumou-se a ir ao teatro e a permitir-se o trabalho intelectual e participativo, independentemente de seu repertório de vida e de espectador. Digno de inquietar-se com as proposições poéticas dos criadores. Antunes Filho é um dos responsáveis por essa noção cidadã da arte que o Brasil mal principiou em seus cinco séculos e pouco e já se vê ameaçado de perdê-la.

No prefácio a *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito* (Editora Perspectiva, 1990), do ensaísta estadunidense David George, o crítico Sábato Magaldi (1927-2016) pondera: "Quando a maioria das pessoas passa da audácia da juventude para a acomodação da velhice, Antunes decidiu cumprir trajetória inversa: consagrado na mocidade, abandonou a segurança e deu o grande salto, homem maduro. Quem tem essa coragem que subentende até desprendimento material, justifica o mergulho em sua obra".

O paulistano José Alves Antunes Filho, de apelido Zequinha na juventude passada no bairro do Bixiga, região central, foi casado por cerca de uma década com a artista plástica e gravurista ítalo-brasileira Maria Bonomi, entre o início da década de 1960 e o início da década de 1970. Eles são pais de Cássio Luis, nascido em 1962 e batizado pela escritora Clarice Lispector, de quem ela era amiga e é citada na compilação de crônicas *A descoberta do mundo* (1984). Maria assinou muitos trabalhos de cenografia para espetáculos de Antunes.

No dia 9 de maio, sexta-feira, às 17h30, estava agendada no Santuário de Nossa Senhora de Fátima, igreja do bairro Sumaré, na zona oeste de São Paulo, a missa de sétimo dia em memória de Antunes Filho, cujo corpo foi cremado. A propósito da encomenda religiosa, Geraldo Mario ouviu de muitos amigos em comum a pergunta se o diretor adorava Shiva, se era budista ou católico, por exemplo.

O ator conta que Antunes gostava de frequentar o Mosteiro de São Bento e a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no Largo do Paissandu, ambos na região central da cidade. "Ele era um homem que lutava pelo homem", disse Mario, autointitulado "zelador" daquele que tomava a linha de ônibus 7267-10/Apiacás-Praça Ramos para ir do Sumaré, onde morava só, à Vila Buarque, no Sesc Consolação, e fazia amizade fácil com feirantes, taxistas. Por outro lado, deixou detratores no meio artístico, gente que conheceu de perto seu comportamento mercurial na sala de ensaio, dissonante da fase crepuscular da vida.

Num bate-papo com Lee Taylor no âmbito da 6º Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, em abril de 2011, reportamos no jornal do evento que se alguém um dia ouvir do diretor que está em busca de um guru, ele emendaria a anedota do sujeito que peregrinou pela Índia, foi indicado para ir ao Egito e, de lá, para Varsóvia, até se dar conta – e ouvir – que a viagem é mais importante do que o seu arauto.

E por falar em latino-americanidade, entre os anos 1980 e 1990 Antunes Filho fez ponte com relevantes núcleos artísticos da região, como o colombiano La Candelária, do diretor Santiago García, e o Yuyachkani, de Miguel Rubio. Apesar das difundidas circulações do Grupo de Teatro Macunaíma por festivais da Europa e Ásia, em 1993 ele ministrou em Havana a oficina "Técnicas do ator para a expressão e distanciamento", no contexto do IX Taller Internacional de Teatro organizado pela histórica Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe, a EITALC, criada em 1987 na capital cubana.

***Valmir Santos** é jornalista, crítico e editor do Teatrojornal – Leituras de Cena, site em que este artigo foi originalmente publicado em 10/5/2019.

"E por falar em latino-americanidade, entre os anos 1980 e 1990 Antunes Filho fez ponte com relevantes núcleos artísticos da região, como o colombiano La Candelária, do diretor Santiago García, e o Yuyachkani, de Miguel Rubio."

Policarpo Quaresma

© Amarego Santos da Purificação (2008)

O Ói Nóis Aqui Traveiz e o fazer teatral como ato político na sociedade de classes

Renata Adriana de Sousa*

Na história social da arte é recorrente a existência de movimentos com produção crítica e combativa às estruturas sociais dominantes. E há contextos históricos em que essas posições se ampliam, intensificam e radicalizam no movimento com a classe oprimida em ação. O Ói Nóis Aqui Traveiz que teve seu nascimento em 1978, nasce no bojo de um período de lutas e manifestações políticas. E ao ultrapassar quatro décadas de existência, coexiste habitando o espaço público e dilacerando as variadas formas do ser social de sentir, refletir e agir. A partir de sua produção artística o grupo procura em suas obras desvelar as formas de opressão da realidade, ao combater as ideologias dominantes e propiciar consciência reflexiva.

Ao analisar o conjunto da produção do *Ói Nóis* em minha dissertação de mestrado, investiguei ao longo do desenvolvimento histórico do grupo três dimensões que apareceram como fundamentais para apreender o conjunto de sua atividade criadora, às quais analisarei nesse artigo: a *obra artística*, o *modo de produção* e a *ação política*. E nesse sentido, busco apresentar esse fazer teatral, singular, como ato político na sociedade de classes.

A OBRA ARTÍSTICA

As produções artísticas do Ói Nóis Aqui Traveiz são notoriamente marcadas pela ênfase no discurso político, pela execução técnica muito elaborada e pela intencionalidade que o grupo tem a partir de suas produções. Ao rememorar a encenação do espetáculo teatral de rua *O Amargo Santo da Purificação: Uma visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella*, que foi objeto de minha pesquisa, notamos que a narrativa é tomada como um filme vivo em nossa memória. A peça narra a história de vida e morte de Carlos Marighella e nos fez questionar: como a encenação de um período particular da história brasileira, a partir um personagem específico, tem seu significado cada vez mais presente entre nós?

A memória viva a partir da peça ocorre, principalmente, pelo fato do grupo ter produzido uma ação *historicizada*, a qual articula as relações e o desenvolvimento do sujeito e objeto em cena e demonstram isso ao longo do processo histórico brasileiro mediando passado, presente e futuro. Os elementos do passado se configuram como prefiguração do presente, isso significa que o público assimila as situações em cena relacionando com a de sua vida cotidiana como a falta do pão, do leite na mesa e principalmente da presença constante do *terrorismo de Estado*. O grupo, ao fazer isso, produz uma possibilidade de autocrítica do presente na relação com o público, assim como enfatizou Karl Marx em seu livro *Os Grundrisse* (2011, p. 26): "a forma mais recente observa as formas passadas como degraus em direção a si mesma. E uma vez que raramente, e apenas sob condições bastante determinadas, é capaz de criticar a si mesma".

O atual contexto de crise política e social que assola o país permite essa assimilação, de modo que o presente se mostra em cena, sobretudo, a partir da entrada do aparato repressor e no enfrentamento dos estudantes. O que sintetiza a luta da população por seus direitos básicos se posicionando contra as várias formas de repressão, tortura e exploração desse sistema capitalista garantido por um Estado genocida. O futuro se mostra a partir do legado que é deixado por Marighella, da abertura dos porões da ditadura, da alusão à abertura democrática do país e o aparecimento da menina com os balões coloridos representando o ressurgimento da arte e da poesia na história, elementos que são apresentados como uma espécie de sonho e utopia.

Deste modo, a encenação do *Amargo Santo* ao relacionar conteúdo e intenção política, articula o tempo histórico como uma categoria fundamental. Mas também reconstrói as relações vividas através da categoria do espaço que são marcadas pelo uso de adereços, objetos simbólicos e alegorias, bem como pelas imagens corporais realizadas ao longo da encenação, como o cortejo no início da peça no qual a movimentações dos atores remetem a chegada de um navio negreiro. Além das imagens que constroem a categoria do espaço, o próprio espaço da representação é dilacerado através da relação do público que se move para acompanhar a peça e dessa experiência no espaço vivido na própria cidade.

Os tempos e espaços históricos são articulados por um sujeito, o personagem de Carlos Marighella. Nessa narrativa vemos em cena a constituição de um ser social ao qual é apresentado suas referências culturais, políticas e éticas. E como sujeito da ação, ele conduz a peça através da *auto-narrativa*, tendo suas próprias poesias como fio condutor da história brasileira, e se apresenta como um ser consciente de sua ação ao se transformar na relação com o contexto histórico e social.

"As produções artísticas do Ói Nóis Aqui Traveis são notoriamente marcadas pela ênfase no discurso político, pela execução técnica e pela intencionalidade que o grupo tem a partir de suas produções."

A narrativa apresentada na peça expõe criticamente a forma ditatorial do Estado brasileiro, mas tece críticas também a uma esquerda institucional que contribui para uma certa paralisia da ação política. Além disso, vemos a construção do personagem de Marighella como militante, revolucionário e guerrilheiro perpassando os moldes clássicos e estigmatizados, ao caracterizá-lo pelos elementos que o formam e o movem, como na relação com a cultura brasileira, o afeto e amor com sua companheira e a crença na transformação social e dos trabalhadores. Dessa maneira, a encenação apresenta a figuração de Marighella, como um ser sublime dotado de ações éticas, ao qual desmascara a falsa ideia propagada pelo Estado e elite brasileira de se tratar de um "terrorista". Aqui ele se torna uma "alegoria da história", pois o grupo transforma o inimigo "número um da ditadura" em um herói da sociedade brasileira.

Com isso, o grupo combate duplamente as posições ideológicas que estão enraizadas na sociedade brasileira: primeiro, por trazer um personagem histórico que se

contrapôs ao Estado e buscou a revolução social e comunista e que, por isso, foi tratado como um subversivo terrorista; segundo, por representar esse personagem através da figura mítica do orixá Xangô, tendo em vista que a religiosidade afro-brasileira sofre violentamente com o racismo estrutural da sociedade e os estigmas e doutrinas da hegemonia cristã. A ousadia dessa encenação posiciona política e ideologicamente o lugar do grupo frente a sociedade de classes.

MODO DE PRODUÇÃO

A encenação do espetáculo do *Amargo Santo*, assim como outras encenações do *Ói Nóis*, demonstra explicitamente seu posicionamento político a partir da intencionalidade de desvelar a realidade social de dominação e exploração para o público. A questão que se levanta é se esses pressupostos também são evidenciados no modo de produção do grupo?

Ao analisar o *Ói Nóis* a partir do seu processo de produção e organização coletiva, verificamos que a orientação do pensamento anarquista pautou o grupo em um processo coletivista e autogestionário. Assim, busca-se a participação de todos na construção, criação artística e sem ter divisões de papéis como diretor, cenógrafo, figurinista, ator, etc. Desde o debate de qual tema irá representar até carregar os materiais para o caminhão, montar e desmontar o cenário são assumidos pelo conjunto dos atuadores. Todos são criadores em uma forma de organização que se propõe não estabelecer hierarquias ou pelo menos busca não as reproduzir, e tal ação se contrapõe à produção artística de cunho mercadológico - hierárquica e baseada em relações de poder. Assim, o grupo parte do pressuposto de organização autogestionário sob o alicerce da divisão voluntária do trabalho e não se limita a divisão técnica e social do trabalho que, conforme analisou Adolfo Sánchez Vázquez (2010, p. 261), "ela isola o homem nos limites de uma atividade limitada, imprimindo ao desenvolvimento da personalidade uma direção unilateral [...]. Longe de se desenvolver universalmente, o homem apega-se à sua esfera de ação e, preso a sua particularidade, limita e mutila o seu ser". Este modo de organização levou o grupo a empregar o conceito de *atuadores*, o que de acordo com Rafael Vecchio (2007, p. 57) diz respeito à "junção do artista com o ativista político, quer dizer, sua atuação não se reduz ao palco, a cena, mas é ampliada, na medida em que adota um posicionamento, comprometendo-se com a realidade que o cerca".

Da produção e relação dos sujeitos para a relação com o tempo de produção, o *Amargo Santo*, desde que sua proposição que foi retomada de um desejo antigo do grupo, foram ao todo seis anos estabelecidos entre pesquisa, processo de criação e produção da obra. Geralmente as produções do Ói Nóis levam cerca de um a três anos para a sua montagem. Porém, esse tempo se modifica conforme a proposta e os recursos, elementos que deixa o grupo fora da lógica produtivista. No entanto, o tempo de trabalho dedicado a pesquisa, a manutenção do grupo, oficinas, ensaio e apresentações exigem deles a mesma quantidade de tempo para realizá-los, ou seja, trabalham e atuam sem muito descanso. A circulação dos espetáculos, por exemplo, se destaca como um momento intenso e de dispêndio de tempo para a sua realização. Somente com a peça *Caliban - A Tempestade de Augusto Boal* (2017), em apenas um ano de sua montagem, o grupo percorreu quinze estados brasileiros, com cerca de duas a três apresentações por Estado e algumas vezes em diferentes cidades. E para esta circulação, o grupo não limitou o tamanho dos seus desejos. Segundo Tânia Faria, não facilitam a circulação apenas para vender um espetáculo, ao contrário disso, produzem a encenação tal como a desejam e isso geralmente inclui grandes proporções de figurino, máscara, alegoria, cenário, etc.

A busca por relações menos hierárquicas, de um tempo de produção e relação com base nas necessidades da obra e do próprio grupo, até a manutenção de seu espaço físico e os meios necessários para se autodeterminarem, perpassam o núcleo de preocupações centrais para a sobrevivência do trabalho do *Ói Nóis*. O grupo fez a opção de ocupar locais que permitisse sua independência criativa, o que fez arcar com os custos desta reprodução enquanto locatários ao longo de sua trajetória de 40 anos. E mesmo assim, o grupo sofreu com a valorização dos espaços que ocupou, com aumento dos aluguéis, despejos e até mesmo perseguição política no afronto com a especulação imobiliária, isso fez com que o grupo circulasse por outras territorialidades e transformassem seus modos, usos e necessidades.

O *Ói Nóis* primou por sua independência criativa e buscou os meios objetivos para que pudessem se realizar tanto para manutenção de sua sede, como para produção de suas encenações. As estratégias de

O Amargo Santo da Purificação

sobrevivência do grupo foram as mais diversas: produção de livros, venda de lanches e produtos integrais, premiações em festivais, etc. A luta pelos fundos públicos é um marco da história do grupo na cidade de Porto Alegre, a partir do entendimento de que o quê eles produzem são de ordem pública, portanto, compreendem que o Estado deve subsidiar suas produções. Mas foi somente depois de vinte sete anos de sua existência que o grupo foi contemplado por um edital público.

O modo de produção do *Ói Nóis* não tem sua finalidade determinada pela produção de mercadorias, esta por sua vez, se examina pela relação direta com o capital, e é resultado da generalização das trocas produzidas pela lógica de acumulação, ao configurar uma totalidade de relações sociais mediadas pela forma do dinheiro, da propriedade e do mais-valor. O *Ói Nóis* por outro lado, determina toda a produção de seu trabalho, seu tempo e espaço e através da obra artística, domina "o espaço e o tempo de todos" nos termos de Henri Lefebvre (1983). Nesse sentido, o artista realiza a obra e realiza a si mesmo no tempo e espaço do processo criativo. A obra nasce como um valor de uso, ela não tem preço, e permite sua insurreição através das formas de apropriação coletiva produzida pelo grupo.

AÇÃO POLÍTICA

A temática social está no bojo das produções artísticas do *Ói Nóis*, assim como o rompimento com as formas tradicionais do teatro tanto estético quanto espacial. Esteticamente o grupo ousou ultrapassar o teatro convencional extrapolando os níveis do sentido, da agressividade e dos efeitos de choque através da ação física corporal para com a plateia. No âmbito do espaço, o grupo ampliou sua ação cênica para a rua, ao atuar em atos políticos com intervenções e performances, se fizeram presentes em greves, movimento pela Anistia, Passe Livre, entre outros. Desta forma, o *Ói Nóis* estabelece uma ação política direta com os trabalhadores.

O grupo buscou estabelecer uma relação com a periferia, os trabalhadores rurais sem-terra e os movimentos sociais organizados através de oficinas, brigadas em assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra. Ainda buscaram estabelecer um processo pedagógico no intuito de "incentivar a organização de grupos na periferia" e, através da produção artística envolver artistas, comunidade, alunos das oficinas e da escola popular da Terreira da Tribo, para entrar nesse imaginário de construção ética, política e social de suas produções. A partir dessas proposituras, o *Ói Nóis* se tornou um referencial estético e político para o nascimento de diversos grupos na cidade de Porto Alegre, se tornou uma incubadora de grupos.

Contudo, o *Ói Nóis* durante sua jornada rompeu com o espaço clássico estabelecido para o teatro, buscou locais alternativos para sua atuação. Pressupõe a horizontalidade na sua forma de organização e procurou romper com a hierarquia da divisão social do trabalho, de modo que todos se colocam como *atuadores* e isto implica tanto a produção do espetáculo como os afazeres políticos e de manutenção do grupo. Desta maneira modificaram as relações habituais, restituindo o valor de uso da obra e o potencializando como um resíduo.

CONCLUSÃO

A produção de arte política evocada pelo *Ói Nóis* nos apresenta um modo de fazer muito específico: primeiro, tomam o teatro como uma ferramenta de conscientização de classe e atuação política, em cena explora formas e concepções que ultrapassem o previsível, ao buscar elementos que possam provocar uma ruptura com o cotidiano e provocar o extraordinário, assim faz com que sua produção artística surja como um *código da liberdade*. Segundo, buscam nas suas relações de produção romper com o modelo predominante da sociedade de classes, a divisão social do trabalho e a obra de arte como mercadoria, e procuram outros modos de objetivação da criação artística se contrapondo a lógica do capital. E, em terceiro, indicam como pressuposto que a sua obra artística se constitui de todos esses elementos dados e na sua recepção pelo público na relação com a cidade. O que pode intervir na vida cotidiana e na mediação para a transformação societária.

São com estes elementos, evidenciados pelo *Ói Nóis*, através da obra, modo de produção e ação política que nos permite apreender um fazer teatral como um ato político na sociedade de classes.

***Renata Eleutério** é atriz, educadora popular e cientista social. Mestra em Ciência Sociais pela UNIFESP, possui graduação em Ciências Sociais pela Fundação Santo André. Integra o Coletivo de Teatro NoBatente e o coletivo de pesquisadores periféricos do CPDOC Guaianás.

REFERÊNCIAS:

LEFEBVRE, Henri. **La presencia y la ausencia – Contribución a la teoria de las representaciones.** México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1983.

MARX, Karl. **Grundrisse.** São Paulo: Boitempo, 2011

SOUSA, Renata A. **Um Teatro com Consciência de Classe:** a produção estético-política dos grupos Ói Nóis Aqui Traveiz e Engenho teatral. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais pela UNIFESP: Guarulhos, 2018.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx.** São Paulo: Expressão popular, 2010.

VECCHIO, Rafael. **A Utopia em Ação.** Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007.

Quem é Edward Gordon Craig?

Rossana Della Costa*

Pode-se dizer que Edward Gordon Craig foi um poeta visionário que antecipou elementos para o teatro que apenas somente hoje são passíveis de realização. O texto apresentado a seguir, faz parte da tese de doutorado intitulada "O Teatro de Formas Animadas na Formação de Professores: uma proposta pedagógica a partir da *Übermarionnette*"[1] e ocupa-se em trazer, em linhas gerais, a complexidade da obra de um dos diretores e renovadores do teatro mais importantes do início de século XX.

Nascido em Stevenage, Reino Unido, em 1872, Edward Gordon Craig veio a falecer em Vence, na França, em 1966. Sua vida no teatro e seu amor por ele vieram de berço, sendo a sua mãe uma das maiores atrizes inglesas da época, Ellen Terry. Seu pai era arquiteto, mas a sua influência teatral masculina veio de outro ator tão grandioso quanto a sua mãe, Henry Irving, no teatro Lyceum di Londres (BABLET, 1962). Pela sua origem e trajetória, tudo levava a crer que o jovem Craig teria uma brilhante carreira como ator. No entanto, em 1897, ele abandona essa função no teatro por um incidente. Diz-se que, em uma apresentação, Craig teria "tido um branco", ou seja, que ele não teria recordado das falas da sua personagem. Esta experiência marcou o jovem Craig fazendo com que o artista declinasse da atuação (MANGO, 2015, p. 13). Craig abandona a atividade de ator, mas não o teatro, seguindo seu trabalho como diretor.

O laboratório teórico e a função de diretor

O amadurecimento de Craig como diretor deu-se com o tempo, tendo como ponto de partida a direção da peça *Dido e Enéias*, de Purcell, no ano de 1900 (BORIE; BANU, 2013), perpassando por sua experiência com Hamlet no Teatro de Arte de Moscou, de 1908 a 1912, até seu último trabalho, *Os pretendentes da coroa*, de Ibsen, em Copenhagen. Em todo seu trabalho, o diretor sempre esteve a experimentar os princípios de sua arte teatral e suas relações com a arquitetura e outras artes (INNES, 1998).

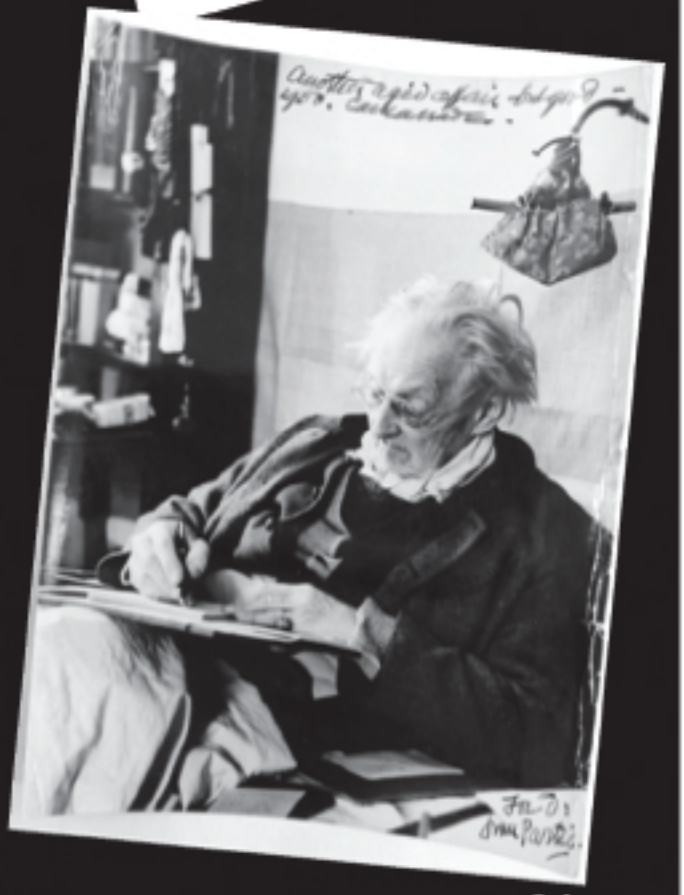
Ao abandonar a atividade de ator, Craig passa a dedicar seu tempo à leitura de obras que tratam da crítica da arte e do teatro. Além de Ruskin, ele lê Goethe, Tolstoi, Wagner, Nietzsche, além da leitura de William Blake, Yeats, Delsarte, Whitman entre outros nomes aos quais chama iluminadores por contribuir com seus estudos e sua concepção de teatro (CRAIG, [1913] 2017). Tais leituras, após sua experiência como ator e sua vivência no teatro desde muito jovem, auxiliaram na formação da sua própria estética, do seu próprio olhar sobre o teatro, mas de uma forma ampla, para configurar o que ele chamaria de teatro do futuro (CRAIG, [1911] 2013). Esse exercício teórico foi estudado por Mango (2015) e denominado de "L'Officina teórica di Edward

"Ao abandonar a atividade de ator, Craig passa a dedicar seu tempo à leitura de obras que tratam da crítica da arte e do teatro."

Edward Gordon Craig

[1] Tese desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em cotutela com a Université Paris Nanterre (Della Costa, 2018), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financia-mento 001.

Fotografia anônima de Edward Gordon Craig com figurino de Pierrot (1897) e um desenho de Craig (1897).



Craig

"Os anos que seguem após a escrita de On the Art of the Theatre apresentam um Craig diretor que alterna a sua produção de pensamento entre a forma escrita e a encenação."

Gordon Craig"[2]. Tal oficina teria se constituído como sendo, de fato, um procedimento de criação. O principal livro de Craig, *On the Art of the Theater*,[3] teria sido exatamente esse espaço/momento de um laboratório primeiro, gerador das ideias do diretor.

Mango define esse laboratório como o

> [...] local mental da dimensão fabril [que] fala do construir, montar, experimentar e refinar. A oficina[4] é, por definição, o ambiente de produção mecânica e artesanal. Existe a oficina do ferreiro, tal como a do carpinteiro ou a do mecânico. Todo o ato concreto de fazer é portador, elaborador, herdeiro e inovador de um conhecimento. Um conhecimento das mãos bem como da mente. Então, há a oficina do teórico do teatro, que tem as mesmas qualidades de atenção ao concreto, material, tátil e ao conhecimento, à ideia do que é produzido. É a oficina de Craig, uma oficina teórica na qual, [...] foi criada uma ideia de teatro (como um carro). *The Art of the theatre* é o resultado de todo este processo de elaboração e construção [...] (MANGO, 2015, p.12).

É nesse laboratório teórico que serão produzidos os elementos cruciais no processo criativo de Craig para o seu teatro do futuro. Os anos que seguem após a escrita de *On the Art of the Theatre* apresentam um Craig diretor que alterna a sua produção de pensamento entre a forma escrita e a encenação. Alguns procedimentos experimentados por Craig na renovação do teatro são: a presença de outras linguagens artísticas na relação com a cena; a importância dada à figura do encenador ou do diretor de teatro (o regente); a recusa em submeter a arte teatral ao texto; a busca pela autonomia do teatro em relação ao drama; a recusa e a crítica ao realismo, ao naturalismo e ao teatro de má qualidade feito na sua época e a busca pela abstração em recusa à arte figurativa.

Segundo o próprio Craig, foi por necessidade que outras linguagens artísticas foram chamadas para participar de seu processo laboratorial. Ele diz:

> [...] se eu tivesse tido um teatro em 1900, nunca teria sido forçado a fazer esses desenhos, e preferiria ter tido a chance de trabalhar diretamente como material que o teatro oferece e não com o material que é dado ao desenhista. As duas coisas são, é claro, completamente distintas, e, se eu não tivesse nascido em um teatro, teria feito fantasias que não poderiam, provavelmente, ter sido realizadas no palco. No entanto, como nasci, fui capaz de fazer, com minha experiência no teatro, desenhos que podem, com grande chance, ser perfeitamente materializados (CRAIG, [1913] 2017, p. 68).

[2] A oficina teórica de Edward Gordon Craig (MANGO, 2015).

[3] Sobre a arte do teatro.

[4] O vocábulo italiano officina pode ser traduzido como laboratório. Opta-se pelo vocábulo oficina em português pela relação imediata com a oficina mecânica que Mango proporciona, em comparação, no sentido de materialidade e exequibilidade. Ainda assim, entende-se o vocábulo oficina relacionado à noção de laboratório teatral.

A partir dessa declaração, é possível pensar que, embora Craig tenha estudado a concepção de arte do futuro de Richard Wagner, essa referência certamente perpassa seu pensamento, mas não é o destino final da obra do diretor inglês. Wagner apresenta a ideia de uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), no sentido de ser uma arte que não só conceberia "[...] a união das artes separadas da poesia, dança e música a serviço do drama, como também o espaço comunitário do evento [...]" (MILLINGTON, 1995, p. 257). O elemento congregador das linguagens, para Wagner, seria a música. Na obra craiguiana, contudo, não há necessariamente um elemento agregador. Se esse elemento existe, é mais provável que seja a arte do movimento e a visão do encenador, que olha para a cena e a burila até encontrar sua justa forma. Na sua concepção, o encenador ideal é um criador, um artista que deveria possuir "[...] a maestria do movimento, da linha, da cor, dos sons, das palavras" (CRAIG, [1911] 2013, p. 157) e que possui um olhar próprio para a obra. Nesse aspecto, Craig considera que são os elementos que interessam e não a linguagem artística que os possuem.

Com efeito, Craig busca a autonomia do teatro e entende que isso pode se dar a partir de uma combinação de elementos. Craig não chega a explicitar isso em seus textos, mas é mais provável que, quando o diretor se refere a união das artes, ele esteja se referindo mais ao ideário da antiguidade grega do que à totalidade wagneriana, de forma que o seu teatro do futuro se torne um paradoxo produtivo: "a mirada no futuro com as lentes do passado" (RAMOS, 2017b, p. 15). Como Wagner, Craig idealiza a unidade do espetáculo, a simplificação da cena, mas não buscava a ideia de fundir as artes em prol de apenas uma única expressão. "Craig fala de linhas e cores, ele não usa a palavra pintura, ele fala de palavras e não poesia. Gestos, palavras, linhas, cores, etc... são todos materiais que não podem ter uma existência artística independente" (BABLET, 1962, p. 62). Ao tornar os elementos independentes das suas respectivas linguagens, é possível pensar em uma cena que não é figurativa e que tem por princípio o movimento das formas como elemento que lhe dará unidade. É como um tributo à arte renascentista, uma ode à renascença e à antiguidade clássica. Portanto, a arte do futuro é a arte do passado, mas em intermitente processo de resinificar-se.

Os projetos de Craig: seu procedimento criativo e sua herança

Pela sua extensa convivência com o teatro desde o início de sua vida e sua intensa produção, é necessário considerar que a multiplicidade habitava Craig. Por isso, em seu processo criativo pode-se dizer que

> [...] há vários Craigs. O austero reformador da encenação, que alinha no papel imensos blocos paralelepipédicos entre os quais se perfilam minúsculas silhuetas humanas, como petrificadas pelo espaço colossal que as cerca, também é o desenhista das miniaturas *naifs* do *Book of Penny Toys* (1899), uma coletânea de pequenos poe mas sobre brinquedos infantis, ilustrados por xilogravuras coloridas à mão. Além disso, Edward Gordon Craig é o editor caprichoso da revista *The Marionnette* (1918-1919), doze livretos que ele apresenta como um conjunto de *performances mensais* (*monthly performance*) em datas improváveis (PLASSARD, 2014, p. 426).

Envolto em questionamentos pertinentes à sua época, Craig buscava utilizar as suas ferramentas de criação como diretor para se colocar perante isso. "Craig era fundamentalmente curioso e essa curiosidade o levou a comparar o teatro [...] com outras artes e, através delas, com a própria ideia de Modernidade" (MANGO, 2015, p. 13). O projeto moderno, originário na lógica iluminista, fez prosperar o pensamento científico que promoveu a fragmentação em prol da especialização dos conhecimentos e das áreas. Na antiguidade clássica grega não havia essa distinção entre as artes, de forma que Craig transitava entre os papéis de editor, escritor, encenador, arquiteto, desenhista, miniaturista, xilogravurista entre outros.

Neste trânsito, Craig vai concebendo seus dois maiores projetos: O Projeto *Scene* e o *Über-marionette*. O Scene era seu projeto para a cena, pensado como uma cena cinética, na qual telas móveis, articuladas em blocos instaurariam outro espaço cênico, ampliado, abstrato e menos figurativo rompendo com a tradição cenográfica que vinha até então. O lugar do ator ator nessa cena cinética ampliada estaria contido na sugestão da *Über-marionette*, que substituiria os atores de carne e osso, tornando-se uma das propostas mais polêmicas da história do teatro, fonte de fecundos mal-entendidos e ainda não elucidada por completo. Esses dois projetos parecem demonstrar a tomada de posição de Craig sobre a questão da unidade, fragmentação ou relação possível entre as artes. Ainda, marcam sua posição na busca por outros caminhos, que não fosse o da supremacia textocêntrica que imperava no teatro daquela época.

Mesmo nas primeiras montagens Craig já trabalha na estilização de todos os elementos da materialidade cênica (CORVIN, 1991). As suas propostas cênicas desafiavam intencionalmente as convenções do teatro realista e naturalista da sua época, uma vez que propunham a exploração de formas abstratas, o potencial da luz, da música e do movimento. O foco do diretor inglês estava em efetivar uma crítica ao teatro do seu tempo e buscar uma forma que

Fotografia de um espetáculo de haste concebido por Gordon Craig

promovesse sentido, ou que pudesse se chamar de "um teatro vivo" (CRAIG, [1911] 2013). O que Craig estava criticando no teatro da sua época era o naturalismo exacerbado, o psicologismo no trabalho do ator que ele dizia se configurar em uma "[...] arte de má qualidade por ser tão pessoal, tão emotivo em um apelo para que o espectador se esqueça da coisa em si e seja afogado pela personalidade, pela emoção daquele que atua" (CRAIG, [1911] 2013, p. 95). Nesse sentido, o papel do diretor é fundamental na construção de sua concepção de teatro, pois considera que no

Edward Gordon Craig com maquete no Teatro Goldoni

> [...] dia em que este compreenderia a adaptação real dos atores, conjuntos, figurinos, iluminação e dança, e poderia, por meio desses vários meios, compor a interpretação, ele gradualmente adquiriria o controle do movimento, da linha, da cor, dos sons, das palavras que naturalmente fluem dele, e naquele dia a Arte do Teatro retomaria seu lugar e seria uma arte independente e criativa, não mais uma profissão de interpretação (CRAIG, [1911] 2013, p. 157).

Assim, o procedimento de Craig parece implicar não somente em olhar a cena, incluindo a moldura do palco, como se olha para uma pintura ou uma tela. O seu procedimento contempla o próprio olhar, nos ângulos, nas formas e nos volumes, como é possível observar no seguinte fragmento. Craig ([1911] 2013, p. 60-61) afirma:

> [...] suponhamos que vocês preparassem a encenação da vossa peça e que pensassem nos vossos cenários. Saltai para outro assunto: imaginai a representação dos atores, os movimentos, a voz. Nada deve decidir-se ainda. Tomai outra ideia fazendo parte do mesmo conjunto. Pensai no movimento, independentemente de qualquer ideia de cenário ou indumentária, no movimento em si. Depois, introduzi o movimento de um indivíduo no movimento de conjunto que imaginais em cena. Introduza-se e retire-se a cor. Recomeçai tudo do princípio. Pensai apenas no texto. Enrolai-o e desenrolai-o em torno de qualquer grande visão irrealizável, e depois reconduzi a vossa visão para o texto. Compreendeis onde quero chegar? Encarai o vosso tema de todos os pontos de vista, sob todos os aspectos, e não vos apresseis a começar a vossa obra até o dia em que uma forma a imporá ao vosso espírito e vos impelirá a realizá-la.

Desse modo, Craig engendra um pensamento visual e cinestésico que acaba por desierarquizar os elementos cênicos a partir de um mesmo esquema de presença. Esse pensamento foi registrado nos seus textos, também como exercício de seu laboratório teórico. Tratava-se, para Craig, de buscar outras formas de fazer teatro nas quais o texto teatral não fosse o princípio gerador do todo. Isso exigiu a coragem de contestar, no seu tempo, o valor absoluto que era atribuído ao texto. Não só isso, significou abrir espaços impensados para o teatro, que implicam uma relação íntima com a visualidade.

Com as dificuldades que teve de levar seus projetos a cabo, uma das principais críticas recebidas pelo diretor inglês é a de que seus projetos permanecem como esboços pela falta de requisitos práticos para concretizá-los em cena. No entanto, o seu procedimento de um laboratório de pensamento instaurou processos que ainda hoje repercutem em procedimentos poéticos na arte e reverberam nas obras de artistas contemporâneos, como Robert Wilson (INNES, 2005).

A arte de Craig, por consequência é literalmente do futuro, uma vez que suas ideias e procedimentos ecoam em questões que são caras à arte contemporânea: a forma de Craig operar entre teatro, música e artes visuais ecoa nas noções de fronteiras borradas das áreas do conhecimento e das artes (FERNANDES, 2013); o estudo sobre desdelimitação (DUBATTI, 2007) das linguagens artísticas; o processo de hibridização (CANCLINI, 1990), interdisciplinaridade, mesticagem, transculturalismo[5] entre outros termos que seguem se desdobrando nas práticas e processos das artes da cena.

A escola de Craig

Além das atividades artísticas, Craig concebe uma escola com o intuito de divulgar suas ideias e realizar experimentos cênicos. Tal escola foi fundada em 27 de fevereiro de 1913 na cidade de Florença na Itália e teve sua continuidade interrompida em 1914 pela primeira grande guerra, permanecendo como outro projeto esboçado. No entanto, ainda que o projeto da escola tenha sido interrompido, é possível considera-lo como um "laboratório ativo [...] desenvolvendo processos pedagógicos a partir do uso das telas [...] em uma dinâmica experimental que antecipava claramente os atuais processos colaborativos" (RAMOS, 2017a, p. 16).

Preparadores do terreno para a arte que hoje chamamos performance, aqueles que buscavam uma nova forma de teatro ainda no início do século XX, foram chamados de reformadores. Craig, entretanto, rejeita o título de reformador do teatro e afirma: "[...] artistas que têm o instinto criativo nunca reformam as coisas... eles as criam" (CRAIG, [1913] 2017, p. 216). Por isso, ainda que não tenha literalmente deixado um tratado pedagógico, Craig faz parte do grupo dos grandes diretores pedagogos do século XX

[5] A revista Móin-Móin da UDESC oferece nos números 4 e 5 artigos que exploram esse tema e a diversidade de conceitos sobre a relação entre as áreas artísticas.

que entenderam que viram na pedagogia um campo de experimentação e criação.

A possibilidade de constituição de uma pedagogia em Craig, não está, portanto, em normatizações pedagógicas oriundas do próprio artista. Dele se encontram registros de sua preocupação em fazer mover suas ideias, pois ele tem a consciência de que esse processo tomaria certo tempo. Craig, quando fala sobre a possibilidade de ensinar a sua noção de teatro, acaba por remeter-se ao procedimento do cenário cinético, das abas que se articulam e se movimentam e explica: "Esta arte eu posso lhe ensinar, mas não com pressa, pois me tomou anos para chegar até ela" (CRAIG, [1913] 2017, p. 229).

Assim, o gesto poético e pedagógico de Craig está na maneira como dispõe, rearranja, reordena os elementos que constituem sua obra, promovendo uma "organização instável" (PICON-VALLIN, 2013, p. 95). Essa instabilidade pode ser pensada como o movimento do seu pensamento como obra aberta, a ponto de promover, de fato, ecos nos dias atuais.

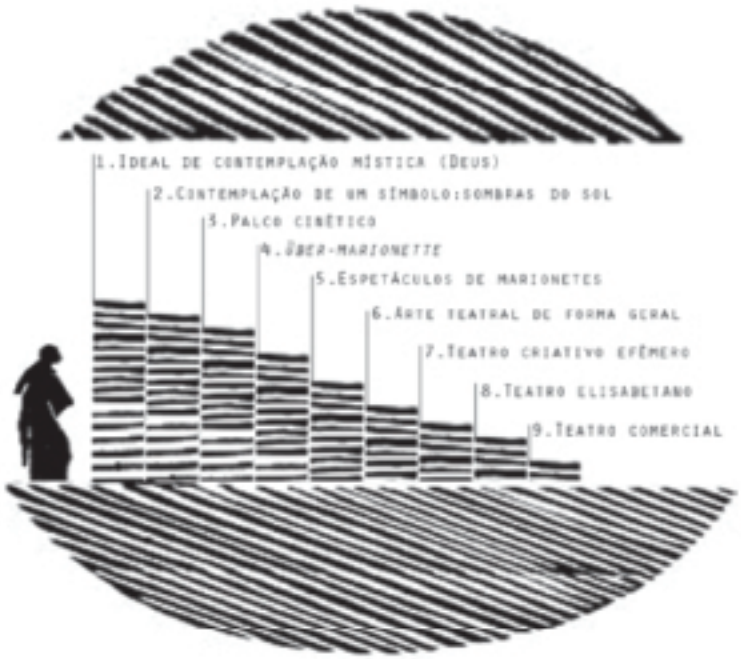
Uma possível estrutura da obra craiguiana

É interessante observar que Craig não propõe nenhum elemento novo. Todos os elementos que o diretor inglês mobiliza preexistem: "[...] o afã simbolista, o resgate da arte das marionetes, o aspecto místico, o empenho pedagógico" (RIBEIRO, 2016, p. 191), a recusa ao naturalismo e ao realismo e a relação entre as linguagens artísticas. Por isso, ainda que entre no bojo histórico do movimento dos que buscam o teatro 'novo', o impensado se manifesta no vocábulo 'futuro', o teatro do futuro, aquele que ainda não está, mas que irá se fazer. Assim,

> Craig se define como alguém que procura organizar as coisas. Isso significa determinar as condições das transações artísticas na obra teatral. Ao contrário de Wagner, ele afirma que essas relações não se estabelecerão entre as artes, mas entre os seus materiais constitutivos, entre os meios de expressão e, [...] nega qualquer hierarquia, pregando, no entanto, a combinação entre eles. Ele substitui a união das artes pela união dos seus diversos meios de expressão – movimento, luz, espaço, cor, som, todos no mesmo plano (PICON-VALLIN, 2013, p. 95).

Ao buscar ainda vislumbrar os aspectos gerais da obra de Craig, Le Bœuf (2014) nos fornece uma espécie de cartografia circular, nunca realmente explicitada pelo diretor inglês, mas que dispõe os elementos em uma coerência interna que interliga as suas produções, desenhos, gravuras em metal, maquetes e escritos a partir da seguinte lógica: "[...] deveríamos almejar um ideal; se esse ideal provar ser impossível de se alcançar, então devemos visar a algo ligeiramente menos ideal" (LE BŒUF, 2014, p. 403). Dessa maneira, as camadas se organizam gradativamente a partir da referência de um ideal em estado puro como centro ao "menos-ideal-mas-ainda-tolerável" (LE BŒUF,2014, p. 403) na sua periferia.

Ainda que seja possível criar um esquema a partir das ideias de Craig, Le Bœuf alerta que o encenador inglês admitia que sempre havia algo de bom em todos os tipos de teatro. Assim, Craig chegou a admitir que dois teatros com distintas características estéticas poderiam coexistir: "[...] um teatro durável (baseado em cerimônias religiosas) e um perecível (baseado em improvisações semelhantes à *Commedia Dell'Arte*)" (LE BŒUF, 2014, p. 403). O teatro durável seria "o teatro da verdade". Craig não julgava um melhor do que o outro, acolhia suas coexistências e considerava o segundo a preparação para o primeiro. Vejamos o esquema abaixo que procura ilustrar essa ideia.



Esquema elaborado a partir das indicações de Le Bœuf (2014)[6].

No esquema acima, os elementos estão dispostos em nove camadas de acordo com o grau de valor que Craig atribuía a cada uma delas: 1) o ideal de contemplação mística – que traria o aspecto mais metafísico da sua obra, na qual o Deus tem uma forte relação com a arte teatral, não podendo estar conectada a um dogma; 2) a contemplação do símbolo – traz o aspecto simbólico, ou o símbolo como base para a arte do futuro e, portanto, uma reação ao teatro realista de sua época; 3) o palco cinético e o projeto *Scene* – considera o espaço também como símbolo no qual as telas dialogam com as questões de "[...] vazio, de objeto e de volume" (RAMOS, 2017b, p. 140); 4) a proposta da *Übermarionnette* – que pensa o reposicionamento do ator no espaço cênico que gerou o jogo gerando diversas interpretações, agindo como "[...] fonte fecunda de mal-entendidos" (LE BŒUF, 2013, p. 45); 5) a marionete – que é apresentada como uma divindade degenerada, mas ainda assim uma divindade, e foi trabalhada por Craig em uma multiplicidade de dimensões concretizando seus princípios em materialidade; 6) a arte teatral de maneira generalizada, ou seja a forma cênica usualmente conhecida; 7) o teatro criativo, efêmero – realizado por atores e considerado inferior ao último; 8) o teatro elisabetano e a história do teatro – que inspiraram o

[6] Imagem manipulada graficamente pela autora a partir do desenho de Craig sobre Hamlet (SOCKS..., 2014).

jovem Craig desde cedo e 9) o teatro comercial, a opção menos aceitável e mais periférica, por ser aquela que mais se afastaria do Deus por ele concebido.

No esquema está apresentada uma gradação das camadas que compõem a obra e pensamento craiguiano. Essas camadas exigem uma à outra, "[...] emergem através de uma coexistência negociada de opostos" (LEABARTH, 2017, p. 36). Dessa forma, é necessário considerar que o pensamento de Craig vai além da ideia de duplicidade entre ator e marionete, entre ator e *Übermarionnette* e entre ator e espaço cênico. A palavra coexistência parece indicar a complexidade e a pluralidade mesma dos duplos do ator (AMARAL, 2004) nas inter-relações entre elementos, linguagens, volumes e espaços que Craig nos apresenta. Nesse sentido, o vocábulo duplo no plural é indicativo da complexidade aqui assinalada.

É possível observar também que é no conjunto de elementos que constitui a sua obra, e na forma como são combinados, que reside a complexidade da qual a dimensão pedagógica faz parte. Nesse processo, o símbolo e o movimento são elementos fundantes do seu procedimento, pois

> [...] o sistema de pensamento de Craig parece muito com uma corrente contínua de simbolizações: os movimentos dos atores, dos fantoches ou das Übermarionettes são um substituto para os movimentos abstratos do palco cinético; esses movimentos abstratos simbolizam os movimentos das sombras lançadas pelos raios do Sol; esses movimentos são um sinal do movimento aparente do Sol; e esse movimento aparente do Sol reflete a ação inescrutável de Deus no processo da Criação (LE BŒUF, 2014, p. 417).

Assim, é possível indicar um elemento recorrente no projeto teatral craiguiano: "[...] a presença simultânea de diferentes regimes do visível na representação teatral" (GUIDICELLI; PLASSARD, 2013, p. 15). É o regime de visibilidades e invisibilidades que, na obra de Craig, traça a linha entre o espaço que mais se distancia do ideal e o que realiza esse ideal em plenitude. Os elementos cênicos vão sendo dispostos e organizados, mas a atenção de Craig ao trabalho do espaço cênico e do ator, nesse espaço, é uma constante.

Desse modo, é possível observar que a obra craiguiana não está estruturada de modo a se fechar em uma definição ou direção única. As referências de Craig são múltiplas e são interessantes tanto se vistas em conjunto ou de forma fragmentada. O procedimento criativo de Craig talvez seja a sua principal herança: a maneira de agrupar e

Livro de Craig

Fotografia de Edward Gordon Craig feita por Isadora Duncan

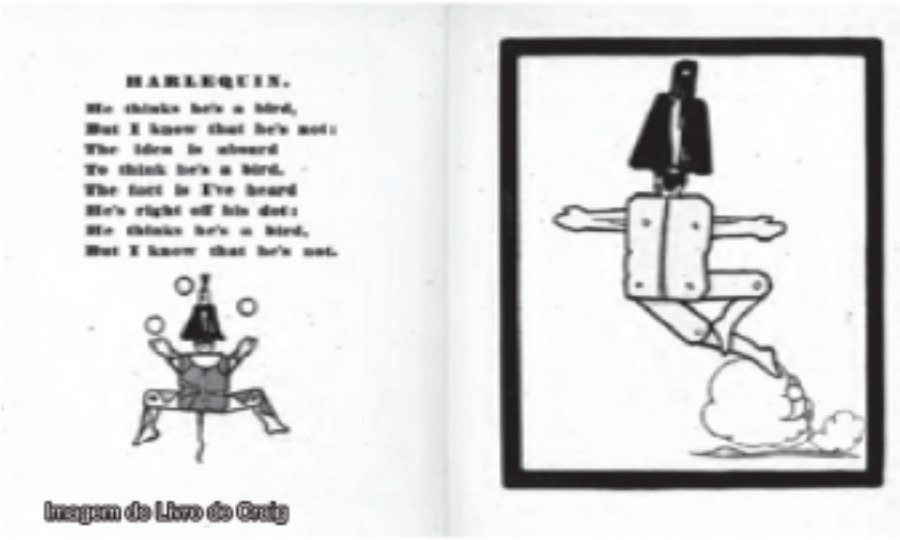
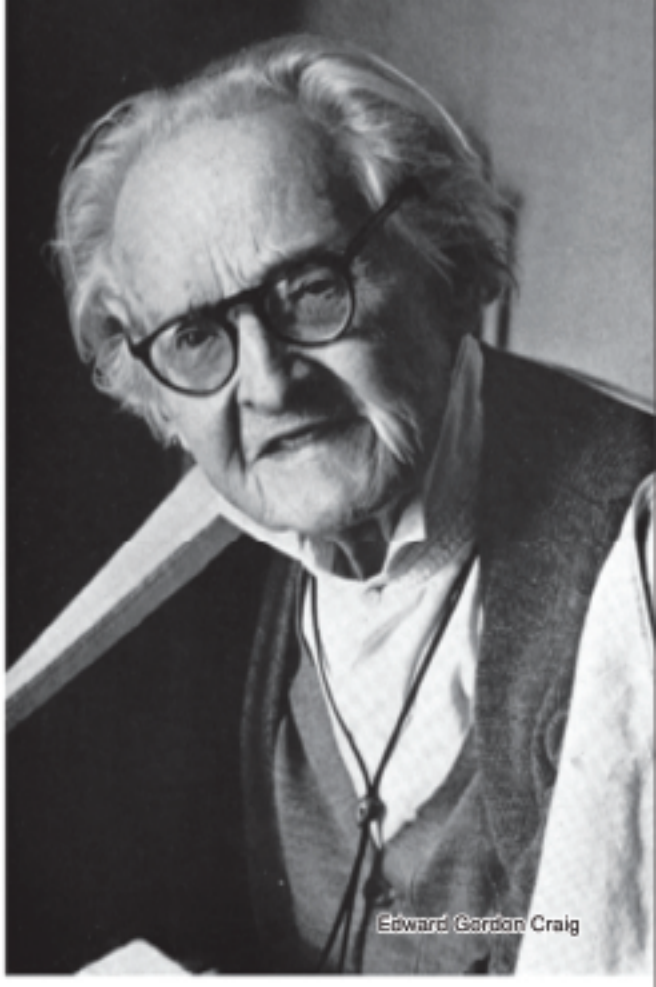


Imagem do Livro de Craig



Edward Gordon Craig

reagrupar elementos, a possibilidade de trânsito entre as áreas, a experimentação na busca pelo impensado e a inquietude perante as formas que engendra o movimento. Por isso, ainda que seus projetos tenham ficado sem a devida concretização, a potência criadora do seu laboratório nos alcança e impulsiona nosso exercício de pensamento.

***Rossana Della Costa** é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria/RS, Brasil.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Editora Senac, 2004.

BABLET, Denis. **Edward Gordon Craig**. Paris: L'Arche, 1962.

BORIE, Monique; BANU, Georges. L'Horizon du théâtre. In: CRAIG, Edward Gordon. **De l'Art du Théâtre**. Belval: Circé, 2013.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Hibridas**. Miguel Hidalgo: Editorial Grijalbo, 1990.

CORVIN, Michel. **Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre**. Paris: Bordas, 1991.

CRAIG, Edward Gordon. [1911] **De l'Art du Théâtre**. Belval: Circé, 2013.

CRAIG, Edward Gordon. [1913] **Rumo a um novo teatro & Cena**. Tradução: Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DELLA COSTA, Rossana. **O Teatro de Formas Animadas na Formação de Professores:** uma proposta pedagógica a partir da Übermarionnette. 2018, 336 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

DUBATTI, Jorge. Títeres en la Argentina: cambios conceptuales en la postdictadura. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, v. 2, n. 4, p. 173-188, 2007.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUIDICELLI, Carole; PLASSARD, Didier. Introduction. In: GUIDICELLI, Carole (Org.). **Surmarionnettes et mannequins** – Craig, Kantor et leurs heritage contemporains. Lavérune: L'Entretemps, 2013.

INNES, Christopher. **Edward Gordon Craig, a vision of a theatre**. London: Routledge, 1998.

LEABHART, Thomas. Edward Gordon Craig's übermarionette and Étienne Decroux's 'Actor made of wood'. **Mime Journal**, Claremont, v. 26, p. 34-42, Feb. 2017. Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1048&context=mimejournal>. Acesso em: 15 set. 2017.

LE BŒUF, Patrick. La surmarionnette, source de féconds malentendus. In: GUIDICELLI, Carole (Org.). **Surmarionnettes et mannequins** – Craig, Kantor et leurs heritage contemporains. Lavérune: L'Entretemps, 2013. p. 45-54.

LE BŒUF, Patrick. As Contradições em Gordon Craig. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 401-424, ago. 2014. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/49595>. Acesso em: 02 maio 2019.

MANGO, Lorenzo. L'officina teorica di Edward Gordon Craig. Pisa: Trivillus Mostre Editoria, 2015.

MILLINGTON, Barry. **Wagner**: um compêndio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A Arte do Teatro entre Tradição e Vanguarda**: Meyerhold e a cena contemporânea. Organização de Fátima Saadi. Tradução de Fátima Saadi et al. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2013.

PLASSARD, Didier. Edward Gordon Craig e o Teatro para Bobos: retrato de um encenador como autor cômico. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 425-442, ago. 2014. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/49259>. Acesso em: 03 de maio de 2019.

RAMOS, Luiz Fernando. Gordon Craig: o inventor da cena moderna. In: CRAIG, Edward Gordon. **Rumo a um novo teatro e cena**. São Paulo: Perspectiva, 2017a.

RAMOS, Luiz Fernando. A relação entre atores e screens no teatro de Gordon Craig: um legado à contemporaneidade. In: TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane (Org.). **Discursos do Corpo na Arte**, v. II. 1. ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2017b. p. 115-142.

RIBEIRO, Almir. **Gordon Craig, a pedagogia do Über-marionette**. São Paulo: Giostri, 2016.

SOCKS STUDIO. Desenho de Craig sobre Hamlet. 2014. Disponível em: <http://socks-studio.com/2014/02/15/to-transcend-reality-and-function-as-symbol-stage-design-of-edward-gordon-craig/>. Acesso em: 01 jun. 2016.

[Re]existências e teimosias: um pouco da trajetória do Teatro Experimental de Alta Floresta

Ronaldo Adriano*

A Santa Joana dos Matadouros (2013)

Em 1988, Agostinho Bizinoto e Elisa Gomes Machado chegaram em Alta Floresta/MT com a experiência de participação no movimento de teatro de Uberlândia/MG, com o Grupo Teatral Erectéion, extinto após 20 anos de atividade. A crença na importância e necessidade da cultura fez de ambos pessoas essenciais para história cultural local. No mesmo ano reuniram adolescentes e jovens e lhes apresentaram o teatro, uma brincadeira séria que deu origem ao Teatro Experimental de Alta Floresta (TEAF). O grupo se tornou a primeira entidade artístico-cultural formalmente criada no município e virou referência.

No aspecto organizacional nasceu um grupo com bases sólidas e com um ano foi reconhecido Utilidade Pública Municipal. Título também obtido em nível Estadual pouco tempo depois. Manteve-se atento ao movimento teatral da época e em paralelo à formação de seus membros, estratégias de articulação junto a sociedade civil e Poder Público foram sendo agenciadas. Tais como: filiação à Federação Mato-grossense de Teatro Amador (FEMATA), posteriormente FEMAT e extinta no final da década de 2000; realização do projeto "Escola no Teatro" (de 1990 até a década de 2000); a participação na criação do Conselho Municipal de Cultura e nos movimentos culturais local e estadual; e participações em festivais, mostras, encontros, congressos (alguns da CONFENATA) e centenas de eventos.

Se aproximar do movimento teatral, em especial do Estado, e atuar nas dimensões formativas, criativas, de difusão e fruição no nível local foi necessidade e alimento ao mesmo tempo. Foi um meio para superar as dificuldades, sejam por conta das distâncias, sobretudo da Capital, pouco acesso a informações e os causados pelos problemas inerentes ao contexto de então. Aos nove anos de emancipação e doze de fundação, a cidade passa por profundas mudanças nos campos social, cultural, ambiental e econômico. Localizada na Amazônia mato-grossense, Alta Floresta tem origem em projeto de colonização privada estimulada pelo Governo Militar e carrega em sua gênese a lógica cruel do desenvolvimentismo com fins de "integrar para não entregar" a Amazônia e ocupar seus "espaços vazios". A cidade já acumulava, desde seus primeiros anos, a frustração e o fracasso, em especial do cultivo de café, motivado, dentre outras coisas, por fatores climáticos, tipos de solo e problemas de escoamento. A efervescência do garimpo de ouro – que elevou a população de 24 mil habitantes, no início de 1980, para uma população flutuante de mais de 120 mil pessoas – declinava e o colapso do garimpo abria espaço para o extrativismo de madeira (na sua grande maioria, ilegal). Esta se torna a principal atividade financeira e inaugurou, em pouco mais de uma década, o terceiro ciclo econômico local.

Em meio às turbulências e desmatamentos da floresta um facho de luz permite o germinar de um grupo de teatro, que desde cedo precisou aprender a construir possíveis num meio onde o foco era superar a Amazônia, "o inferno verde", e produzir riquezas para poucos. Entre os obstáculos enfrentados nos primórdios do grupo se destaca a ausência de espaço e recursos técnicos, aspectos que serão enfatizados na sequência deste texto.

Na origem do grupo o único espaço disponível era um pequeno prédio, em madeira, com duas salas onde funcionavam a Diretoria de Cultura e a Biblioteca Pública Municipal. As primeiras apresentações foram realizadas no Salão Paroquial da Igreja Católica e em escolas públicas. Mas, ainda em 1989, graças a atuação do TEAF junto ao Lions Clube, à época em construção, houve uma alteração no projeto arquitetônico e foi construído um palco, cuja vestimenta foi obtida pelo grupo através de patrocínios. Mas a luta por um local adequado não para com esta conquista e em 1990, sob a liderança de Agostinho Bizinoto, a esta altura Secretário de Cultura e Esportes, tem início um movimento em prol da construção de uma "Casa de Espetáculos", movimento do qual o TEAF participou assiduamente.

Os primeiros equipamentos de iluminação utilizados no Lions Clube e em outros espaços eram artefatos feitos pelo técnico de então, que havia tido uma breve passagem pelo Erectéion. Eram caixas de madeira com revestimento interno em papel-alumínio e uma lâmpada incandescente comum de 150 ou 300 watts. Outro modelo, um spot feito em lata e lâmpada comum, já permitia algum ajuste do foco. As cores eram obtidas com papel-celofane e o controle era feito em uma mesa, também artesanal, que havia pertencido ao Erectéion. Nela, haviam interruptores para acionar as lâmpadas e também alguns "canais" com dispositivo de dimerização. Recursos usados por 10 anos em centenas de apresentações, mostras (municipais e regionais) e até mesmo no Festival Mato-grossense de Teatro, realizado em 1994 pela FEMAT no Lions Clube.

Dom Quixote

Deus Lhe Pague (1995)

Em 1998 a Secretaria Municipal de Cultura e Meio Ambiente coordenou o trabalho voluntário de alguns artistas, dentre os quais membros do TEAF, para a transformação de uma antiga oficina de motores estacionários em um teatro com capacidade para 100 pessoas. No ano seguinte o Teatro Experimental aprovou o seu primeiro projeto cultural junto ao Fundo Estadual de Cultura e adquiriu equipamentos analógicos de iluminação cênica. Após reforma da rede elétrica do prédio com recursos próprios, mesmo sendo espaço locado pela Prefeitura, surgiu o Teatro de Bolso. O qual funcionou até 2001, quando foi desfeito pela Prefeitura, sem comunicado prévio, restando ao TEAF recolher os equipamentos em meio aos destroços do palco.

Com a destruição do Teatro de Bolso inicia-se uma nova busca por espaço, porém, agora, sob clima pouco amistoso entre o Grupo e os Gestores Públicos. Durante vários meses, e após dezenas de reuniões, a Prefeitura sancionou a lei que destinou a área para a construção do Centro Cultural de Alta Floresta. Também, graças a um acordo com o Prefeito, o TEAF é autorizado a procurar um local onde funcionaria, provisoriamente, o novo teatro. Cuja gestão seria do grupo e custeio de despesas com aluguel, água e energia pela prefeitura. Em menos de uma semana o TEAF descobriu um local, um prédio onde funcionou uma casa de boliche que estava sendo desocupado por uma Igreja Evangélica. O altar foi transformado em palco, o equipamento foi instalado, uma campanha junto ao comércio permite a compra de 250 cadeiras e nasce, em 2002, o Teatro Oficina.

Quando o Centro Cultural e de Eventos é dado por concluído, em 2009, a Prefeitura, entendendo que um edifício teatral precisa apenas de paredes, palco e plateia, interrompe o contrato de aluguel do Teatro Oficina. Sem a execução dos projetos de caixa cênica, colocação de poltronas, dentre outros, fica-se um ano sem teatro na cidade. A esta altura o TEAF se tornou Ponto de Cultura e propôs um Termo de Colaboração junto a Prefeitura para utilizar uma sala do Centro Cultural. Em seguida idealizou e montou, voluntariamente, uma estrutura improvisada para iluminação e panaria, usando tecidos do antigo espaço e alguns novos adquiridos pela Prefeitura. Em contrapartida, além da mão de obra, o equipamento e as cadeiras ficaram no teatro, sendo permitido, inclusive, o uso gratuito pela então Secretaria Municipal de Cultura e Juventude e outros grupos artísticos.

O novo teatro estimula o TEAF a transformar a Mostra de Teatro da Amazônia Mato-grossense, criada ainda no Teatro Oficina, em Festival. Com isso a cidade recebe, pela primeira vez, produções teatrais de outros Estados brasileiros e até internacionais, marcando uma nova fase do teatro local.

Em 2010 o Município doou um terreno e com a colaboração e doações de pessoas, instituições públicas e privadas e, principalmente, a força de trabalho dos membros do grupo, foi possível o início da construção da sede definitiva. Entretanto, antes de iniciar a fase de acabamento, já em 2013, o novo Prefeito nomeia uma gestora de cultura movida por um pensamento retrógrado, pautado em visões religiosas e político-partidária sem bases racionais, e o TEAF é expulso do Centro Cultural. Fato que paralisa suas ações por alguns meses e o obriga a redimensionar o projeto e a realizar apresentações no espaço sem paredes. Com doação de tábuas uma parede provisória foi feita e o grupo consegue, no mesmo ano, realizar a 3ª edição do Festival de Teatro da Amazônia Mato-grossense.

Mesmo com instalações inacabadas a sede passou a ser praticamente o único local com programação cultural, enquanto que o Teatro do Centro Cultural, dentre outras coisas, chegou a receber cultos evangélicos e festas de debutantes. Diante de seu papel e da evidente carência de ações de cultura na cidade, a sede foi transformada no Espaço Cultural TEAF. Hoje composto por sala administrativa; biblioteca com cerca de 2.000 exemplares; técnica e sala de dimmers; banheiros; copa; sala de espetáculo multiconfiguracional com 96 m²; arquibancadas para 70 pessoas; e quintal.

Concreto Contra-Flecha (2017).

Desde 2014 é mantido, via editais estaduais e nacional ou com recursos próprios, programações com teatro, sessões de cinema, festivais, shows, exposições, oficinas, seminários, dentre outras ações. Cerca de 20 grupos teatrais já foram recebidos e aconteceram três edições do Festival de Teatro da Amazônia Mato-grossense, com destaque para a edição de 2015, quando a parceria com a Cia. Pessoal de Teatro, realizadora do Seminário Encontros Possíveis, proporcionou a palestra de Eugênio Barba e uma demonstração técnica de Júlia Varley, do Odin Teatret.

Atualmente o TEAF é o único Grupo do Mato Grosso que possui sede própria e, embora não tenha concluído a obra, está com um espaço bem equipado, graças a seleção no edital de doação de equipamentos de iluminação cênica da FUNARTE 2017.

Entretanto, assim como todo o setor cultural, se sente num momento aterrorizante e está atônito diante do absurdo desmonte das políticas de cultura promovido por um governo nacional irresponsável, entreguista, esquizofrênico e fascista. Impossível não ficar apreensivo diante das incertezas e riscos de alinhamentos das ações de desmonte da cultura entre os entes da Federação, como já foi antecipado no Município a partir de 2013.

Hoje, olhar o seu próprio passado e ver o Teatro do Centro Cultural receber o nome de Teatro Agostinho Bizinoto, numa justa e inconteste de homenagem um verdadeiro homem de teatro que dedicou 40, dos seus 64 anos de vida, ao Teatro, tem sido um meio de retroalimentação dos desejos e teimosias que levam às **[re]existências.**

***Ronaldo Adriano** é ator, membro do TEAF desde 1991 e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso – PPGECCO/UFMT, orientando da Profa. Dra. Maria Thereza de Azevedo.

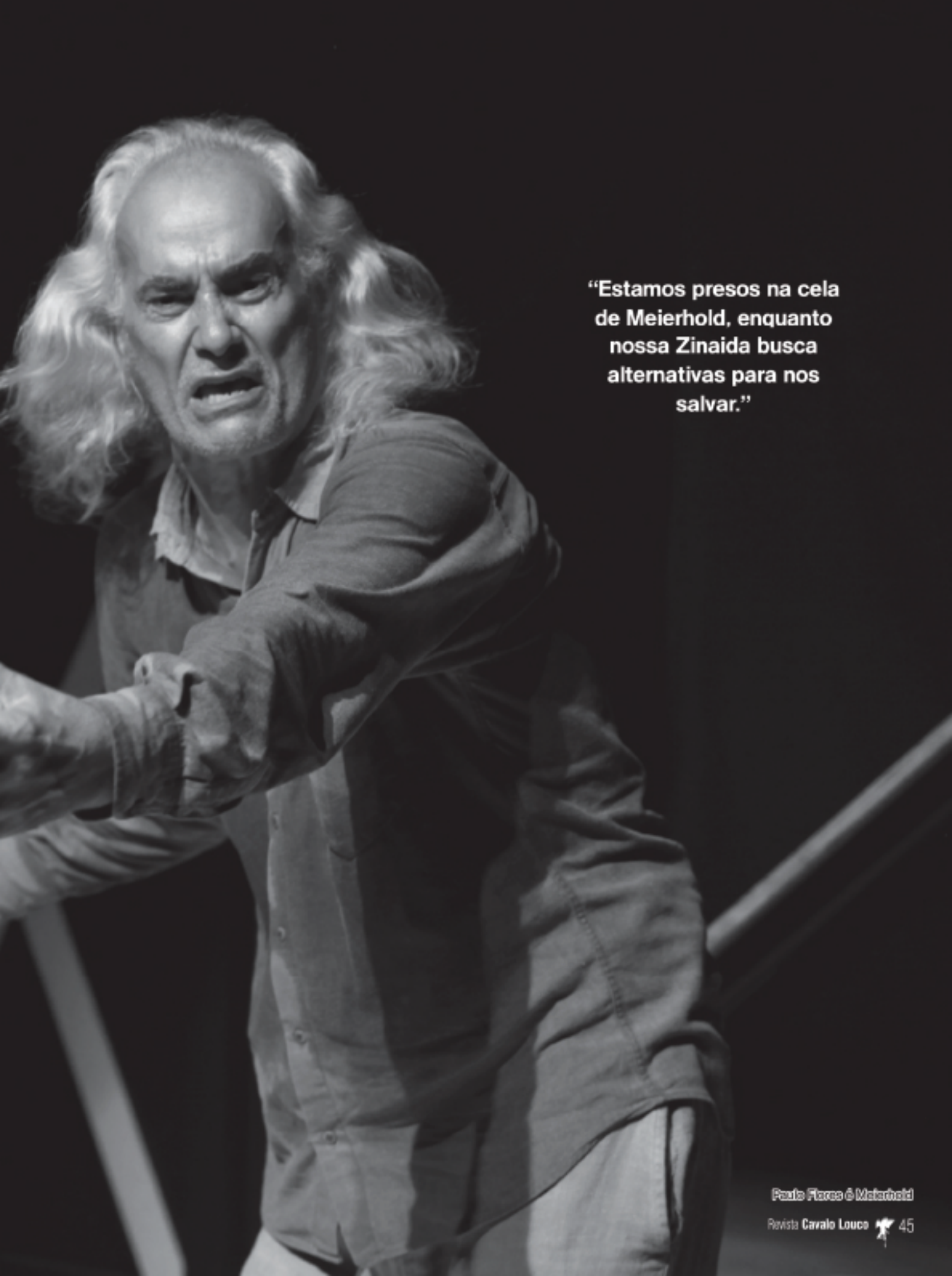
Meierhold: uma celebração contra o agora

Altair Martins*

O que não nos pode nunca passar em vão é que o Ói Nóis Aqui Traveiz é uma tribo e que essa tribo não apresenta, celebra. Por isso, aos 40 anos, a escolha da celebração da vida de Vsevolod Emilevitch Meierhold, a partir do texto *Variaciones Meyerhold* (2005), de Eduardo Pavlovsky, pede que muita coisa seja refletida – dentre elas, a celebração de uma estética e de uma ética.

Como espetáculo, *Meierhold* é um paradoxo: assistimos a dois atuantes que se desdobram para contar a história de outro atuante. Tudo fica comprimido, micro, e aí o espectador entende que tanto o texto, que nos chega por fragmentos anacrônicos, por textualidades distintas (poemas, falas, canções, conversas, gritos), quanto a imagem (os figurinos, a dinâmica do dispositivo cênico, a máscara, as informações via projeção, a luz e o som) servem a uma sensação de testemunho: testemunhamos, artistas e espectadores, a um momento da história que nos parece bater à porta. Estamos presos na cela de Meierhold, enquanto nossa Zinaida busca alternativas para nos salvar. Lá fora Stálin quer do teatro uma propaganda para o regime, e o que fazemos atrapalha a marcha de uma sociedade que deve obedecer aos imperativos mais absurdos – hoje, pedidos de retorno à ditadura. Daí a impressão de paradoxo, porque somos apertados numa cela para que pensemos a liberdade precária na qual vivemos. Somos colocados diante de uma tribo cuja marca sempre foi a dos espetáculos imensos, com procissões e ritos, agora apertada a uma cena em que dois atuantes devem celebrar conosco a memória dos que foram fustigados, a memória da arte e suas formas dolorosas de resistência. Também aí se deve entender a memória sobre os fatos presentes.

Quanto à estilização, termo de que Meierhold foi acusado e pelo qual foi assassinado e quase apagado da história, lembremos que estamos vendo teatro, o que, segundo o próprio Meierhold, é uma arte simbólica – daí a atenção dada ao cenário inspirado nos mecanismos cênicos da artista Liubóv Popova, mulher que transgrediu, além do universo marcadamente masculino das artes soviéticas, o império das formas óbvias. O cenário do *Meierhold* da tribo (criado pelo Eugênio Barboza e o Clélio Cardoso) é quase infantil, algo como um parque de diversões, não fosse o modo irônico (talvez trágico) como é usado. A geometria das formas, que replica a estética construtivista, ao mesmo tempo que se dispõe à cena, atua como uma de forma de máquina, que é a situação humana quando o humano está em vias de desaparecer. Por isso, nos momentos em que o dispositivo se mexe, para nós, espectadores, o tempo passa radicalmente sem que nos sintamos vivos. Também a luz de Clélio Cardoso, com seus focos brancos que interrogam o rosto de Meierhold, ou com cores sólidas a tornarem íntimas suas confissões e as falas de Zinaida, atuam no sentido de explorar ao máximo as condições mínimas que as personagens estão vivendo. Nisso tudo os figurinos é que são dialéticos, ora reproduzindo fardas, ora estilizando fardas, marcando as roupas de ontem e de hoje, num interessante jogo de confundir, pelo que é vestido, o que seja atual e o que seja obsoleto. Incluem-se aí recursos expressivos como a música, a recitação de poemas, alegorias como a Repressão, a máscara caricatural de Molotov e, mais ainda, as projeções – tudo é matéria informativa, a fornecer, pelo contexto histórico, o que as subjetividades em cena estão vivendo. A roupa negra do fim da peça, pelo tanto de indescritível, nos silencia.



"Estamos presos na cela de Meierhold, enquanto nossa Zinaida busca alternativas para nos salvar."

Paulo Flores é Meierhold

Além disso, a peça pede que reflitamos sobre atores e atrizes, esses seres anfíbios que se dispõem à entrega do corpo e da voz a uma razão sem razão: realizar para pessoas estranhas, nem sempre as amigas, um espetáculo que eles, os atuantes, nunca poderão ver. Porque que de fato o atuar é incidir sobre alguém, fatiar o que pretensamente se dispunha inteiro. É o que devemos repensar depois de assistir a este *Meierhold*. Estamos à beira do torcicolo e, se somos obrigados a olhar pra trás, que possamos compreender que a História nunca está parada.

Pensemos fixamente no *Meierhold* que vemos em cena: ali se desfaz o Paulo Flores e sua história em prol de uma simbologia visceral que é a condensação da vida do homem de teatro russo. Ali o Paulo e seus um-metro-e-oitenta-e-tantos (talvez mais), pouco a pouco, nos trabalhos diários de construção de sua personagem, vão convivendo com Meierhold, pensando que o teatro não deve ser fotografia, que o teatro é a arte de denunciar a própria máscara, que o teatro é combate gradual, por centímetros de ideias, e o Paulo vai perdendo as vicissitudes pessoais para respirar a partir da biomecânica, mexer as mãos como se as mãos falassem, gritar mais pelas carnes do rosto que pela boca. (Ele crava os pés ossudos no soalho de madeira, e sentimos frio). Nessa estética de construção de um vocabulário físico-gestual, os cabelos brancos do Meierhold também falam quando ele tira a boina, e entendemos que a cabeça de um artista deve sustentar seus fios, ainda que brancos e raios, em resistência.

Pensemos também nas múltiplas figuras que se desdobram da atriz Keter Velho e talvez possamos compreender porque nos impressiona, ao final da peça, quando conversamos com ela, que seja uma mulher pequena. Porque, durante a sucessão das cenas, ignoramos sua verdadeira altura, sobretudo quando seu corpo se expande, controlando as imagens ao redor. Os braços da Keter e as pernas da Keter estão ali para simbolizar a vida da Zinaida, a amada de Meierhold, rasgada ao meio e depois degolada ao fim do processo de "apagamento de ousadias". Mas o corpo da atriz também se reinventa para atuar no "amigo" de Meierhold, o Molotov mascarado cujos gestos de deslizar pela cena bem evocam os descaminhos da política (e então as mãos da atriz ficam minúsculas e perigosas). E devemos também nos ocupar das figuras anônimas que a atriz engendra, sobretudo as alegorias de um regime que mata sem mostrar o rosto.

Então, podemos chegar à ética suscitada por este *Meierhold* da tribo. A plateia pequena também foi pensada pela o povo da Terreira, justificando o fato de que as subjetividades não se formam de fora pra dentro. Por isso, a ideia de um espetáculo "menor" (no sentido explicitado pela estética) gera também um efeito ético: que a arte é uma escolha, que a arte é um gesto espontâneo, um palpite, uma vivência. Daí o espetáculo joga forte contra o realismo (o mesmo realismo, salvas as distorções históricas, que poluiu o teatro russo nos anos de 1920) e, ao propor formas simbólicas, por vezes mínimas, exige do teatro atores que atuem e atores que assistam, o que nada mais quer dizer senão algo especular.

Talvez por isso, nos colocando perto, o Paulo e a Keter consigam assistir a uma peça enquanto encenam outra. Trata-se, sim, de um momento de respiro poético que, pela metalinguagem, questiona tanto o realismo idiota dos efeitos especiais do cinema americano, quanto os pseudorrealismos dos programas das grandes mídias, da televisão à internet.

Assim, a conversa final com o público se constitui num desdobramento de protagonismos, quando o Paulo e a Keter se sentam para discutir o que vimos, o que eles viram. Entendemos que o teatro não representa nada: como os livros, o teatro é uma rasura que nos propõe aprender compartilhando nossos sentidos. E se é também uma resistência, estaremos lá para celebrar um outro agora.

***Altair Martins** é professor de Escrita Criativa na PUCRS e escritor. Como dramaturgo, publicou *Guerra de urina* (2018) e *Hospital-Bazar* (a sair em 2019).

"Entendemos que o teatro não representa nada: como os livros, o teatro é uma rasura que nos propõe aprender compartilhando nossos sentidos."

Cenas de Meierhold (2018)

Meierhold (Paulo Flores) e Zinaida (Peter Velho)

Homenagem a Graziela e Tânia de Castro Saraiva

Tânia e Graziela

Depoimento de Ubiratan Carlos Gomes

Eram duas mulheres, duas mães, duas artistas, duas irmãs.

Chamavam-se Graziela e Tânia de Castro Saraiva. As duas eram naturais de Cruz Alta. Graziela nasceu no dia 17 de outubro de 1956 e Tânia 18 de outubro de 1958. Desde cedo aprenderam a amar a arte, graças a sua mãe, Dona Silsa, que coincidentemente era professora de arte. Na juventude tiveram contato com o Teatro de Bonecos. Foi amor à primeira vista. A partir da década de 80, já em Porto Alegre, se dedicaram totalmente à arte da manipulação.

Tânia, nesse período, criou o Grupo Camaleão e Graziela trabalhou incessantemente para criação do Movimento Bonequeiro gaúcho. Tânia, além de bonequeira, trabalhou também com artes plásticas, sendo a criadora do cartaz do primeiro Festival Internacional de teatro de Bonecos do Rio Grande do Sul, realizado em 1988, em Caxias do Sul. Também trabalhou muito na criação de cenografias para grupos do Estado.

Já Graziela foi conselheira de cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Além de ser representante estadual junto ao Minc na área de cultura popular. Também é uma das criadoras do Centro de Referência de Teatro de Bonecos do Rio Grande do Sul. Atuou no Grupo Julietas e os Metabonecos, com a montagem de "Maria Farrar" com direção de Júlio Saraiva. Com esse espetáculo se apresentaram em diversos estados brasileiros e viajaram à Tailândia de um Festival local.

Tânia, com o Camaleão, viajou pelo Brasil e Argentina. Entre as montagens do Grupo se destacam: "Flicts", dirigido pelo Roberto Oliveira e "Ósculos e amplexos", criação do próprio Grupo.

Graziela batalhou muito para a consolidação do Centro Cultural Cia de Arte, lugar de oficinas, montagens, espetáculos em seu teatro. Esse centro cultural segue trabalhando, mantido de forma autônoma e autogestionária por um coletivo de artistas locais.

Graziela morreu em 14 de abril de 2019. Sua irmã Tânia, onze dias depois, no dia 25, também veio a falecer.

Junho de 2019

O ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ VEM DESENVOLVENDO SISTEMATICAMENTE PROJETOS NAS ÁREAS DE CRIAÇÃO, COMPARTILHAMENTO, FORMAÇÃO E MEMÓRIA. CONFIRA!

VOCÊ PODE COLABORAR PARA A MANUTENÇÃO DA TRIBO, FAÇA SUA DOAÇÃO
CAIXA ECONÔMICA FEDERAL - AGÊNCIA: 0448 - CC: 003 1089-9

CRIAÇÃO

TEATRO DE RUA
Apresenta o espetáculo de teatro de rua **Caliban - A Tempestade de Augusto Boal.** Impulsionada pela ideia de que "somos todos Caliban", a Tribo analisa criticamente a "Tempestade" conservadora que hoje sofre a América Latina e o grande retrocesso nos direitos sociais.

TEATRO DE VIVÊNCIA
Medeia Vozes dá continuidade ao Projeto Raízes do Teatro e segue sua investigação sobre teatro ritual de origem artaudiana e performance contemporânea. Traz uma mulher que não cometeu nenhum dos crimes de que Eurípedes a acusa.

PERFORMANCE
Onde? Ação nº 2 de forma poética provoca reflexões sobre o nosso passado recente e as feridas ainda abertas pela ditadura militar.

TEATRO
Meierhold - Evoca este ator, encenador e teórico que revolucionou o fazer teatral. A Tribo toma a sua história como oportunidade de nos posicionarmos frente ao nosso tempo de cerceamento às liberdades.

Violeta Parra – Uma Atuadora! Performance cênico musical apresenta repertório que mistura o andino e os ritmos brasileiros. Com este viés mestiço vestimos as canções deste ícone da arte da América do Sul.

MEMÓRIA

OI NÓS NA MEMÓRIA
Registro a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos. Já foram publicadas os livros Aos que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia de Valmir Santos, A Utopia em Ação de Rafael Vecchio, Uma Tribo Nômade de Beatriz Britto, A História Através da Crítica de Rosyane Trotta, Sábado - Crônicas da Cena de Caco Coelho, Ói Nóis Aqui Traveiz - Poéticas de Ousadia e Ruptura de Paulo Flores e Tânia Farias e Um Cavalo Louco no Sul do Brasil de Paulo Flores

CAVALO LOUCO REVISTA DE TEATRO
Revista semestral que traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVDs
"Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra in Process - A Criação do Horror", "O Amargo Santo da Purificação" , "Viúvas - Performance Sobre a Ausência", "A Missão, Lembrança de uma Revolução" e Medeia Vozes (Caixa de memória).

EM FASE DE CAPTAÇÃO DE APOIOS
CENTRO DE REFERÊNCIA DE TEATRO POPULAR
Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

ACERVO DA TERREIRA DA TRIBO
Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

PESQUISA E REPOSITÓRIO DIGITAL
Pesquisa "Hieróglifos da Tribo" sobre a história do figurino na cena do Ói Nóis Aqui Traveiz e criação de um repositório digital do acervo de trajes.

FORMAÇÃO

ESCOLA DE TEATRO POPULAR
A OFICINA PARA FORMAÇÃO DE ATORES é composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses. Busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente no desempenho do seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

A OFICINA DE TEATRO DE RUA - ARTE E POLÍTICA desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

A OFICINA DE TEATRO LIVRE tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

No **TEATRO RITUAL** A oficina investiga os recursos expressivos do ator a partir do treinamento sobre as ações físicas. As ações físicas ou o gestoorgânico - no sentido dado por Grotowski - é meio privilegiado para encontar o fluxo de vida do ator.

LABORATÓRIO ABERTO Imersão poética (20 DIAS) na linguagem da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

COMPARTILHAMENTO

TEATRO COMO INSTRUMENTO DE DISCUSSÃO SOCIAL
Oficinas de Teatro com objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social. Oficina Popular de Teatro no Bairro São Geraldo, Sarandi, Restinga e na cidade de Canoas.

OFICINAS EM PROCESSO DE IMPLEMENTAÇÃO
Oficina Popular de Teatro nos Bairros Humaitá, Bom Jesus e Restinga.

FESTIVAL DE TEATRO POPULAR JOGOS DE APRENDIZAGEM
Já estamos preparando sua 6ª edição para o inverno de 2019. O festival promove espetáculos, mostra de processos de criação, lançamentos, oficinas e debates. Tem como eixo principal focar a atividade teatral que vem sendo desenvolvida nas principais escolas de teatro da cidade e contribuir para a discussão sobre a formação do ator nos seus princípios estéticos e éticos.

CAMINHO PARA UM TEATRO POPULAR
Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

SEMINÁRIOS, CICLOS DE DEBATES SOBRE O TEATRO E INTERCÂMBIOS
Encontros com atores diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.

TRIBO DE ATUADORES

ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

TERREIRA DA TRIBO de atuadores ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E PESQUISA CÊNICA

Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo - 90230-240
Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil

Fones
51 99999.4570 - 51 3028.1358 - 51 3286.5720

oinoisaquitraveiz.com.br
terreira.oinois@gmail.com
@oinoisaquitraveiz2
@oinoisaquitraveiz
@oinois

ISSN 1982-7180

APOIO

25º porto alegre em cena

Prefeitura de Porto Alegre

30 anos

PATROCÍNIO

FRUKI

REALIZAÇÃO

TERREIRA DA TRIBO de atuadores ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

FINANCIAMENTO

Pró-cultura RS

LEI DE INCENTIVO E FUNDO

GOVERNO DO ESTADO
RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA

"A produção desta obra e o custeio desta tiragem foram viabilizadas com financiamento do Governo do Estado - Secretaria da Cultura, Turismo, Esporte e Lazer - PróculturaRS LIC, Lei n.º 13.490/10, através do ICMS que você paga".